

Rossend Lozano

CENTRE I PERIFÈRIA EN L'ART. LA IRRUPCIÓ DE LES AVANTGUARDES A SABADELL, 1939-1959*

Abunden en la historiografia artística, en general i en concret en la del segle xx, els grans temes històrics: les tendències, les èpoques, les institucions o les biografies dels grans artistes, d'Espanya, de Catalunya, del País Basc... La literatura artística reflecteix l'estat de molts d'aquests estudis, però és més difícil parlar del teixit artístic-cultural de Catalunya —no de Barcelona—, de les seves galeries, del tipus d'art implantat a Lleida, a Reus, a Sabadell, a Mataró, a Granollers, a Tarragona o Girona, a Terrassa, a Manresa, a Banyoles... D'altra banda, és especialment difícil tractar aquest tema fent referència a la postguerra, entre 1939-1959.

Actualment, per posar un exemple, i encara que els desequilibris no han desaparegut, una revista de la Diputació de Barcelona com *l'O d'art* recull amb normalitat les activitats artístiques de moltes ciutats de la província. No passava això els anys quaranta o cinquanta. Per tant, reivindicar la importància de la història de l'art local per aprofundir en el coneixement de l'art desenvolupat a les comarques no és un problema de localisme, sinó que obeeix a la necessitat de parlar i comptar en la vida cultural i el paper desenvolupat per aquestes zones.

En tot cas, es tracta de reparar en la historiografia un problema de centralisme en el propi país. Es tracta de plantejar nous objectius en la investigació de la història de l'art. Segurament, el que habitualment interessa més és allò que els mitjans de comunicació, els mercats, i a vegades la pròpia historiografia, ha estat capaç de posar de manifest com a més rellevant. Un circuit en el qual l'interès pel què passa a Sabadell —o a qualsevol de les altres ciutats comarcals— tindrà «interès» només quan incideixi en aquest context general o centre d'atenció dels mitjans, dels diners i dels estudiosos, no sempre en consonància amb un possible interès científic general. Aquesta capacitat d'incidència, i de mitjans diversos per exercir-la, ens obliguen a fer servir conceptes àmpliament utilitzats avui dia en molts àmbits diferents de la cultura, especialment en les ciències socials: els centres i les perifèries.

Les perifèries

El tema de la «perifèria» va ser tractat en el VIII CEHA realitzat a Cáceres el 1990, en concret ens interessa una ponència que va fer Gonzalo Borrás Gualis i una altra de Mireia Freixa i M. del Carmen

* El present article és una breu reflexió sobre la necessitat de la història de l'art local i les conclusions més importants de la tesi doctoral *La irrupció de les avantguardes a Sabadell, 1939-1959*, defensada amb èxit per l'autor el 26 de febrer de 2003 al Departament d'Història de l'Art de la UB. La tesi va estar dirigida per la Dra. Lour-

des Cirlot i va comptar al tribunal amb la presidència de la Dra. Immaculada Julián, les vocalies de la Dra. Teresa Camps, el Dr. Martí Marín, el Dr. Jaume Vidal i la secretaria a càrrec del Dr. Alberto Estévez. Va ser qualificada amb CUM LAUDE per unanimitat i proposada a premi extraordinari del curs.

Pena. La ponència de M. Freixa i M.C. Pena desenvolupa el tema amb una perspectiva dels segles XIX i XX, fent referència als nacionalismes a Espanya i l'existència dels fets i trets que configuren diferents identitats com la catalana, la basca o la gallega. A més de situar a Edward Shils com a iniciador des de la sociologia de l'estudi de les interrelacions entre el centre i la perifèria a la dècada dels seixanta, posant de manifest el paper dominant del centre, també reflecteix la debilitat d'aquest mètode d'anàlisi de les ciències socials basant-se en les aportacions de desenvolupament alternatiu autocèntric presentat per Samir Amin. L'augment generalitzat dels moviments nacionalistes són esmentats com a una força que també qüestiona la relació centre-perifèria, uns moviments que s'inicien a Europa els segles XVI i XVII i que acabaran plantejant punts clau en el desenvolupament de l'art a Espanya els segles XIX i XX fent aparèixer escoles o arts nacionals. A l'apartat sobre «Las periferias en el arte de la postmodernidad» es diu que «una de las características del arte de la postmodernidad es precisamente la reivindicación de las producciones regionales o periféricas»¹ destacant l'atenció que es presta al concepte *espai* en la variable *espai-temps*, que estructura habitualment els estudis d'un fet artístic. També es posen de

manifest les contradiccions metodològiques que pot implicar aquest enfocament.

Aquestes observacions, a més de posar al dia les reflexions sobre el tema, centraven la ponència en el centre-perifèria d'Espanya, situant la discussió en el fenomen d'identitat nacional. Però la reflexió també va tenir la seva projecció en el temps, on Gonzalo Borrás Gualis, centrant-se en l'art espanyol antic i medieval, va aportar algunes idees d'interès. Segons l'autor la reflexió sobre centre-perifèria s'inicia al voltant de terme província, distingint entre un art centrista i un art nacional; i després de citar Ranuccio Bianchi Bandinelli, atribueix a Kennet Clark l'existència de «lugares de creación e innovación artísticas, mientras que su área de influencia, la periferia o las provincias, se definen como zonas artísticas de imitación i de retraso»². El concepte, a través de la historiografia de l'antiguitat indica l'existència de zones culturalment actives i la necessitat de fixar, abans d'estudiar els fets artístics, els límits geogràfics, observant la projecció d'influències sobre la ciutat, la regió, l'estat, imperilisme, etc.³

Poc més tard, en 1993, amb l'exposició *Centro y periferia en la modernización de la pintura española*

¹ «La propia cultura artística en la cultura de la posmodernidad ha modificado radicalmente sus planteamientos como reflejo de este proceso de «descentralización». El arte es posiblemente la más nihilista de las manifestaciones postmodernas, la más emocional i creativa, se orienta hacia la reivindicación de lo poético y vitalista, pero también postula las posibilidades plásticas de lo ambiguo, lo ecléctico y lo plural... [...] El artista contemporáneo parte de la crisis de confianza de la «centralidad» de la razón y se dinamiza hacia lo tangente y ambiguo... [...] En el terreno de la estilística y de la historia del arte se percibe la proliferación de términos regionales o nacionales, emergiendo de formas ambiguas, conceptos que tratan de definir estilos en relación a su espacio territorial, cultura y antropológico, y de la misma manera proliferan manuales o exposiciones sobre las manifestaciones artísticas locales [...] Hemos puesto en crisis el binomio centro-periferia como sistema de análisis, al mismo tiempo que reivindicamos la existencia de unas periferias desde la óptica de la posmodernidad, pero si nos centramos en el ámbito estricto de la historio-

grafía del arte, el estudio de las relaciones centro-periferia se conforma simplemente como un método complementario de aproximación a la obra de arte. Un método cuya aportación principal residiría en la revalorización del parámetro «espacio», en relación con el «tiempo» [...] La aplicación de este método tiene lógicamente sus límites, una corriente direccional del centro a la periferia, puede retornar al centro enriquecida con nuevos contenidos, y esta dinámica, puede en un momento determinado devenir tan compleja que dificulte una lectura de conjunto... » Mireia FREIXA; Ma del Carmen PENA, «El problema centro periferia en los siglos XIX y XX», *Actes, VIII Congreso Español de Historia del Arte, Cáceres, Junta de Extremadura*, 1990; p.372-373.

² Gonzalo BORRÁS GUALIS, «Centro y periferia en el arte español antiguo y medieval», *Actes, VIII Congreso Español de Historia del Arte, Cáceres, Junta de Extremadura*, 1990, p.18.

³ Segons G. Borrás Gualis «La actitud centrista no considera la periferia como alejamiento geográfico del centro sino como área de retraso, en la que se produce una recepción

1880-1918⁴ pensàvem trobar referents teòrics sobre el tema. Les explicacions de Carmen Pena, José Carlos Mainer o Francisco Calvo Serraller reflexionen agudament sobre, no només l'aparició sinó també, els trets de les diferents perifèries, sense entrar en la discussió teòrica metodològica del concepte.

Altres plantejaments recents com el d'Enrico Crispolti arriben a formular breument el tema centralitat y perifèria com a esdeveniments «majors» i esdeveniments «menors», on la crítica de determinades actituds no treu que l'atenció es desviï vers centres continentals, a Europa o Amèrica.⁵

retardada y prolongada del arte dominante, lo que no sólo se traduce en valoraciones negativas de arcaísmo y conservatismo, sino también en una caracterización formal negativa y descalificadora, en la que entre otros aspectos [...] se insiste en la tendencia al eclecticismo ya que forzosamente mezcla e integra elementos formales que en el centro artístico han aparecido sucesivamente en un proceso continuado, mientras que en la periferia se reciben «a la vez». Esta actitud centrísta comporta numerosos prejuicios de caracterización formal ya que los juicios de valor se establecen de acuerdo con los puntos de vista del paradigma dominante, respecto del cual cualquier alejamiento se valora en clave de decadencia, corrupción o pérdida de calidad. [...]

Pero si, por un lado, las actitudes centrísta andan cargadas de prejuicios inaceptables en la valoración del arte periférico, por otro las corrientes de exaltación nacionalista distorsionan asimismo la valoración artística de la periferia al presentar las llamadas «pervivencias» de elementos de la cultura local como fenómenos de resistencia a la dominación simbólica del centro. También estas actitudes se hallan en crisis y han recibido rotundas rectificaciones [...]

Desde un punto de vista puramente territorial la pareja centro-periferia no és unívoca, y es necesario acotar previamente el marco territorial al que se está aludiendo, ya que cada mayor nivel territorial no puede ser analizado como un marco geográfico ampliado sino como una estructura política diferente. Ahora bien, una vez acotado ese marco territorial, la historia del arte tiene que volver a sus habituales y ya contrastadas herramientas de trabajo científico para analizar la realidad artística en ese marco territorial estructurado en centro y periferia. [...]

En suma, el historiador del arte tiene que atender a la dinámica del trabajo artístico, a la problemática específica de la producción, difusión y consumo de las obras de arte. Esto no quiere decir que no se puedan delimitar culturalmente de un lado los centros de producción y difusión artísticas y de otro sus áreas de influencia; es más, se estima que una escrupulosa cartografía artística contribuirá al empeño de objetivación, de pre-

Des del món de la geografia s'aporten visons a tenir en compte⁶. La rapidesa en les transformacions de les societats a finals del segle xx, amb la societat de la informació, la globalització, internet, etc. alteren profundament aquesta percepció que intentem donar-li al tema amb les comarques. Constantment es troben elements que estan modificant, i modificaran encara més, les relacions entre les ciutats, els centres de producció i consum de productes culturals, la pròpia percepció de pertinença a un espai determinat, la gestió —inclosa la cultural— de l'espai urbà, etc. Els termes centre-perifèria fa molt que s'utilitzen des de la geografia,

cisión y certeza, en que está inmersa una historiografía del arte de orientación positivista.» «Centro y periferia...» p.19-21.

⁴ *Centro y periferia en la modernización de la pintura española (1880-1918)*, Madrid, Ministerio de Cultura, 1993. Es tracta del catàleg de l'exposició que es va realitzar a Madrid, al Palau Velázquez, el 1993 i a Bilbao, al Museo de Bellas Artes, entre 1993 i 1994. Entre els autors destaquen alguns articles que ens han interessat, Carmen PENA, comissària, «Presentación», pp.17-25; José Carlos MAINER «La invención estética de las periferias», pp.26-33; Francisco CALVO SERRALLER «Los orígenes de la modernización artística española», pp.34-41; Francesc FONTBONA, «Catalunya en la dinàmica centro-periferia del arte español moderno», pp.100-105.

⁵ «Mientras que respecto al arte contemporáneo existe una progresiva tendencia de fondo a la homogeneización ubicua del lenguaje, ya sea en razón de una preeminente perspectiva internacional, ya sea por la celeridad nueva de la información. La tentación es de trabajar solamente con la centralidad (que a menudo es también la oficialidad) ignorando la periferia (que a menudo es lo sumergido y el lugar genético de movimientos de vanguardia). Tanto más cuanto que la mentalidad historiográfica, así como la mentalidad crítica corriente, tienden netamente a privilegiar la primera —la centralidad— porque es más evidente, y por lo tanto de relación más fácil, satisfactoria e inocua. [...] Desde el punto de vista de la orientación del trabajo histórico-crítico se trata de una cuestión extremadamente importante, dado que la relación entre la centralidad y la periferia, de hecho incentivadora a favor de la primera, se manifiesta en la práctica en una suerte de reducción a situaciones de marginalidad de todo cuanto existe en la periferia respecto a la centralidad...» Enrico CRISPOLTI, *Cómo estudiar el arte contemporáneo*, Madrid, Ediciones Celeste, 2001 (1997), pp.78-79.

⁶ Ens estem referint a treballs com el de Jordi BORJA i Manuel CASTELLS, *Local y global. La gestión de las ciudades en la era de la información*, Madrid, Taurus, 1997. També podem esmentar alguns aspectes en cadascun dels tres volums de Manuel CASTELLS, *la era de la información*, 2001 (1998).

ens interessa aquest perfil de gestió del territori, el qual és generalment urbà.

La història local també es converteix en un referent de primera magnitud del que estem plantejant. Debatent entre conceptes de microhistòria i història local, dualitat entre la història general i la història local, o el patrimoni i les aplicacions de la recerca local, el 1991 es va celebrar el I Congrés Internacional d'Història Local de Catalunya. Un congrés, organitzat per la Diputació de Barcelona i la revista *L'Avenç*, que va servir per ordenar el creixent treball que des de la dècada dels anys setanta es venia fent com a certa resposta a una historiografia fins aleshores «*massa pendent de les grans estructures i excessivament globalitzadora*»⁷. En aquest congrés hi havia un bloc dedicat a les aplicacions de la recerca local, on van aparèixer comunicacions sobre pintura rupestre, heràldica, cinema, genealogia pairal, associacions i fotografia, però sobre el tema artístic no es va aprofundir ni llavors ni fins el moment. El constant creixement i importància es reflecteix en la creació d'eines com el SDHLC (Servei de Documentació d'Història Local de Catalunya) i les publicacions oportunes⁸, la Coordinadora de Centres d'Estudis de Parla Catalana, la coordinació de museus i arxius o la continuïtat dels Congressos Internacionals d'Història Local, celebrats cada dos anys. El VII Con-

grés, celebrat el 28 i 29 de novembre de 2003, va afrontar novament el tema *Identitat local i gestió de la memòria*, on es continua aprofundint sobre la necessitat, limitacions i projectes de la historiografia local⁹.

No es tracta d'anar a remolc de la història o de la geografia, el crucial és si existeix la possibilitat de parlar amb prou entitat d'un art a les comarques que permeti un enfocament metodològic en la història de l'art. L'existència de treballs d'història local importants com el d'Andreu Castells, Ramon Grabolosa, J. Josep Tharrats, Josep Corredor-Matheos, C. Rodríguez Aguilera, o la creixent activitat a l'actualitat de Museus i d'investigadors sembla demostrar que sí és possible. Aquesta activitat està recuperant la cultura artística de les comarques, que amb exemples com el Museu d'Art de Sabadell o el Museu d'Art de Girona, estan marcant una línia no només de manifestacions culturals a aquestes poblacions, sinó que implica, amb la realització dels catàlegs, actualitzacions bibliogràfiques, conferències, etc. una línia d'investigació i intercanvi de continguts històrics, de procediments, dificultats, etc.

Però existeixen encara altres raons que s'han pogut constatar en el curs de la present investigació que justifiquen encara més l'estudi de l'art local i les

També de Jordi Borja, geògraf i sociòleg, hem relacionat alguns treballs com l'anterior amb Manuel CASTELLS, però també citem aquest interessant treball sobre «Políticas para la ciudad europea de hoy» a *Barcelona y el sistema urbano europeo*, Barcelona, Ajuntament de Barcelona, 1990, pp.11-65, quan era Tinent d'alcalde de Relacions Territorials. El seu interès rau en la constatació de l'existència de la relació centre-perifèria en tant que existeixen zones marginals segons existeixi o no permeabilitat i difusió econòmic-tecnològica, empreses, força cultural dels centres urbans, etc. Però diu «El territorio se ha hecho mucho más complejo y ya no se pueden aplicar los modelos clásicos que permitían representaciones perfectamente jerarquizadas del tipo: capital nacional, regional, centro intermedio y local. Las nuevas regiones europeas no solamente atraviesan fronteras, sino que engloban áreas centrales y periféricas así como una diversidad de capitales o centros urbanos fuertes. En su interior se dan relaciones funcionales intensas y complementariedades crecientes, pero también exclusiones de los más débiles y competencias o rivalidades entre los más fuertes. En cualquier

caso, las relaciones interciudades son el factor clave de la integración y del dinamismo de las nuevas regiones europeas. Y en este marco, las relaciones personales o socioculturales (consumo, turismo, enseñanza, etc) preceden casi siempre a las empresariales, económicas y tecnológicas, de la misma forma que éstas empujan a la superación de las barreras políticas. Ahora bien, los gobiernos municipales y regionales, debido a su naturaleza menos estatal, pueden jugar un papel fundamental en la intensificación de estas relaciones.»p.18.

⁷ Consell de Redacció de PLECS, «Després del congrés», *Plecs d'història local*, 37, febrer, 1992, p.41(567).

⁸ Una obra encara de gran referència, encara que la consulta de la bases de dades es fa directament en diferents punts de la xarxa, *Bibliografia sobre el Vallès Occidental*, Barcelona, Consell Comarcal del Vallès Occidental, 1994.

⁹ Una crònica del congrés la fa Giovanni C.Cattini a «El dilema de la història local i de la gestió de la memòria», *Plecs d'història local*, núm. 110, març 2004, a les pàgines centrals de *L'Avenç*, núm.289, març 2004. Les actes del congrés estan en vies de publicació.

seves diverses manifestacions els anys quaranta i cinquanta: L'existència de nuclis d'artistes i entitats que van dinamitzar la vida artística local a moltes ciutats, amb tendències i matisos ètics i estètics poc estudiats. Existeix globalment un gran desconeixement d'aquestes activitats fora dels estrictes marcs locals, per tant no es poden valorar adequadament les interrelacions i influències que s'hi van generar, en definitiva, la seva transcendència en l'art desenvolupat a Catalunya. Per diverses raons, polítiques, de comunicacions, econòmiques, de ressò cultural, etc. existien més relacions i contactes entre persones i artistes d'àmbit local amb personalitats del món de l'art i la cultura de Barcelona que entre els propis nuclis locals i comarcals, el que posa de manifest certa unidireccionalitat de la relació centre-perifèria a la vida artística catalana. La participació de molts d'aquests artistes apareguts als àmbits locals en els esdeveniments centrals de l'art català del moment no han estat estudiades ni valorades des d'aquesta perspectiva.

La necessitat d'aprofundir i promoure els estudis de l'art local s'ha de fer des d'una perspectiva crítica però constructiva, que aportí dades i interpretació històrica amb l'objectiu d'enriquir la història de l'art. No es pot desvincular el fet artístic local del món artístic més global. No es tracta d'un treball ni complementari ni auxiliar. El rigor dels estudis d'història de l'art local passen per la necessitat d'estudiar el fet artístic local però alhora intentar sortir de l'erudició local, connectant amb la vida artística del país i amb la reflexió artística en general.

Les avantguardes

L'altre terme tractat a l'inici és el de les avantguardes. Que les avantguardes entren a Catalunya

per Barcelona sembla un fet inqüestionable, encara que no és aquest l'objecte del treball. Ara bé, això és un tema i un altre de molt diferent és parlar de l'avantguarda a Catalunya. Barcelona i el seu entorn immediat és molt important però, què passa a la resta del país?

En general, la historiografia de l'art a Catalunya tendeix a presentar els temps de la postguerra com a un moment en el qual, després d'uns primers anys d'ostracisme cultural del franquisme més dur, es vol iniciar la «recuperació» entre finals dels anys quaranta i principis dels cinquanta. No tenim res a objectar a l'encadenament d'alguns esdeveniments, però sembla que es vol donar una imatge evolucionista en la història de l'art, com un progrés sostingut, a més, massa centrat en exclusiva a Barcelona. Aquesta visió, en la qual se suposa que l'únic camí de recuperació de la cultura era el retrobament amb l'avantguarda, pot ser qüestionat? Per què? Tampoc no eren moviments massiva us els que impulsaven l'avantguarda, ni abans de la guerra civil ni als anys cinquanta. Es tracta de grups molt reduïts i minoritaris, elits culturals i polítiques que intenten donar una altra direcció, no només a la marxa de l'art, sinó també als seus propis projectes professionals. Això últim no treu cap valor a l'avantguarda, però no es pot pensar, com dona la impressió algunes vegades, que era l'ambient dominant al món artístic. Perquè de significatius, també ho són altres problemes, també ho és allò que domina artísticament, tant com buscar les causes del per què.

Posar l'exemple del Cenacle sabadellenc com a mostra de la formació de grups que anaven creant un clima de resposta a la cultura que propiciava el règim és desconèixer el grup i realitzar conclusions sense base suficient¹⁰. Hauran de passar encara uns

¹⁰ A més d'Andreu Castells, encara que cal dir que sobretot a partir d'ell, diversos autors han fet referència a aquest grup. Entre ells Francesc Fontbona «Las artes plásticas», *Destino* 2051, 1977, pp.98-101, Francesc Miralles el cita al seu llibre *L'Època de les avantguardes 1917-1970*, a *Història de l'art català* vol. VIII, Barcelona, Edicions 62, 1983, p.198-199-110. També Francisco Calvo Serraller l'esmenta al seu llibre *España. Medio siglo de vanguardia, 1935-1985*, Madrid, Ministerio

de Cultura/Santillana, 1985, p.139. Al diccionari *Ràfols* apareix com a un grup de pintors impressionistes. Més o menys citat, el fet és que es tracta d'un grup conegut en determinats cercles, i sobretot amb connotacions d'innovació o d'incipient avantguardisme en l'època. La realitat mostra que no era un grup d'oposició ni d'avantguarda, era un grup d'amics que practicaven l'impressionisme, sense pretensions d'un altre tipus, ni manifestos ni propostes més o menys informals al món de l'art.

anys abans que s'arribin a posicions més organitzades des del món de l'oposició clandestina, aconseguint que alguns plantejaments ideològics i polítics acabessin impregnant el camp de la producció plàstica. Després dels primers treballs d'historiografia artística apareguts els primers anys de la transició democràtica, comencen a aparèixer investigacions molt acurades i ponderades, com la de Narcís Selles¹¹, on s'analitza el context artístic i l'art d'aquestes dècades, els seixanta i els setanta, en les quals l'oposició general al règim ja era progressivament més important. Afirmar que moltes de les activitats artístiques de pintura i escultura que es feien a Catalunya, o a Barcelona, els anys quaranta o cinquanta tenien certa orquestració d'oposició al règim s'hauria de poder demostrar. Una cosa és demostrar amb fets aïllats que hi ha persones que evolucionen i una altra donar la sensació que aquesta evolució és la marxa de la societat o del món artístic en general. Però de moment només s'arriba a fer coincidir una sèrie de fets amb una visió evolucionista elaborada molt a posteriori. Es fan encaixar una sèrie de fets per tal que responguin a aquesta idea de recuperació de l'avantguarda, ben coneguts per tothom, això sí, com si aquesta fos la inqüestionable via que havia de conduir al retrobament de la cultura perduda.

I potser en l'anàlisi de la cultura des d'un punt de vista universal o molt global això és així. Però en termes més pròxims i locals, podrà parlar-se realment de retrobament de l'avantguarda? Retrobament, amb quina avantguarda? El surrealisme? No oblidem que el surrealisme va ser una via de reflexió en alguns artistes que es van aplegar al voltant de Dau al Set, però no va arribar, per exemple, a Sabadell. En canvi, a aquesta ciutat apareixen alguns artistes de l'informalisme, com Joan Vila Casas o altres, que no van passar pel surrealisme, sinó que es van connectar directament, i per mèrits propis, amb les tendències de les segones avantguardes.

Després d'una guerra fratricida que va trinxar tant estructures i vides, podria plantejar-se que va néixer una nova cultura? Estem parlant quasi de 10 o 15 anys després de la Guerra. A Sabadell, a Mataró, a Girona, a Granollers... els anys de la postguerra no només no es retroba l'avantguarda sinó que el que predomina en molts casos és un impressionisme tardà. Estem parlant de pintors locals que no eren políticament conservadors, ni falangistes ni defensors del règim sinó artistes que es formaven en una tradició i venien en uns mercats locals que encara no havien canviat de gust o encara no havien acceptat l'abstracció o el surrealisme el 1936. Aquells artistes que s'expressaven plàsticament amb l'academicisme o l'impressionisme es van veure clarament beneficiats per la nova situació, sense haver d'adaptar les seves obres a les exigències conservadores del nou context. Segurament, també entre aquests grups és on més còmodament trobaríem els artistes quina posició ideològica o política fos conservadora, feixista o d'afecció al règim. Malgrat tot, com es podrà veure, només en alguns casos i per diverses causes es van arribar a produir obres que podem qualificar d'art franquista perquè responien específicament a continguts i demandes propiciades pel règim. Tot plegat és més complicat del que sembla i per tant la situació dels anys quaranta és molt més complexa que situar un ostracisme per explicar tota una època. Alguna cosa més havia de passar.

Els estudis sobre el tema

La necessitat d'estendre els objectius de la història de l'art vers aquest camp sembla palesa, però no podem entrar en les conclusions de la investigació sense fer una breu referència a l'estat de la qüestió bibliogràfica potencialment relacionada amb el tema. La recerca no podia detenir-se en una revisió crítica o d'actualització de la producció historiogràfica sobre art català del segle xx, es

¹¹ Narcís SELLES, *Art, política i societat en la derogació del franquisme. L'Assemblea democràtica d'artistes de Girona*.

Barcelona, Llibres del Segle, 1999. Es tracta d'una obra molt documentada, centrada fonamentalment en els anys setanta.

tractava de centrar-se en els possibles treballs d'història de l'art amb un enfocament comarcal i sobre les avantguardes, emmarcat temporalment en la postguerra. I lògicament, també era necessari detenir-se especialment en la bibliografia sobre l'art produït a Sabadell. S'ha fet un seguiment a partir de les aportacions que sobre l'estat de la qüestió¹² de l'art català van fer el 1984 al Vè Congrés Espanyol d'Història de l'Art¹³ Immaculada Julián¹⁴, centrada en el període 1910-1940, i Lourdes Cirlot¹⁵ que va d'aquesta data fins la realització del Congrés. Són molt importants aquestes referències perquè tot i que segons les autores no es tracta d'una recollida exhaustiva de publicacions és evident que les dues posen de manifest els treballs més importants i de referència obligada fins el moment.

Cal destacar que a més d'algunes ponències relacionades amb el tema que es tracta aquí, es recullen treballs agrupats a l'apartat 6 «monografies

locals i d'edificis». Alguns són estudis que entren en la recerca local: El voluminós llibre —tan conegut a Sabadell— d'Andreu Castells *L'Art Sabadellenc*¹⁶ tracta d'història local i general des dels orígens fins el 1960. Se cita també l'obra de Ramon Grabolosa *Olot en les arts i en les lletres. L'aportació comarcal als moviments artístics i literaris de Catalunya*¹⁷. O l'interessant treball de J.J. Tharrats *Cent anys de pintura a Cadaqués*¹⁸, el qual ens situa sobre les pistes de l'activitat al poble i a tot l'Empordà. Es tracta de tres aproximacions locals amb propostes metodològiques i projectes molt diferents. Resten algunes referències comarcals per citar, com l'article de J. Corredor-Matheos al famós *Suma y Sigue...5-6*, sobre *Los núcleos artísticos catalanes*¹⁹ de 1964, o el llibre C. Rodríguez Aguilera *L'Art Català contemporani*²⁰. Només posteriorment, degut a la multiplicació de la producció crítica, trobem treballs més amplis sobre l'activitat artística arreu de Catalunya com *Art Català Contemporani*²¹ de 1985, el catàleg de

¹²DDAA, *Art Català, Estat de la qüestió* al vè CEHA, Barcelona, Diputació de Barcelona, 1984.

¹³El congrés, celebrat a Barcelona entre el 29 d'octubre i el 3 de novembre de 1984 va fer una reflexió important sobre la situació dels estudis d'art a Catalunya. Tant la introducció a les actes del Congrés a càrrec de Joan AINAUD de LASARTE, «Dos segles d'Història de l'Art a Catalunya» a *Actes vè Congrés Espanyol d'Història de l'Art* vol. I, Barcelona, Departament de Cultura de la Generalitat de Catalunya, 1986, pp. 11-16; com el volum dedicat a l'estat de la qüestió sobre l'art català donaven una visió aclaridora en relació a la feina feta i optimista respecte al futur en aquell moment.

¹⁴Immaculada JULIAN, «1910-1940», a *Art Català. Estat de la qüestió*, al vè CEHA, Barcelona, Diputació de Barcelona, 1984, p. 409.

¹⁵Lourdes CIRLOT, «Bibliografia sobre l'Art Català de la postguerra», a *Art Català. Estat de la qüestió*, al vè CEHA, Barcelona, Diputació de Barcelona, 1984, p. 435.

¹⁶En relació al seu contingut sobre art s'ha de dir que situa davant els problemes i les persones fonamentals de la història de l'art local. La pintura de postguerra a Sabadell, amb el grup que ell anomena *El Cenacle*, i el grup *Gallot* són cita imprescindible per endinsar-se en l'estudi de la ciutat a través d'aquest gran estudi, Andreu CASTELLS, *L'Art Sabadellenc*, Sabadell, Riutort, 1961.

¹⁷Un llibre que s'ocupa d'Olot des del segle XVIII fins els anys 70, molt ampli i general, que inclou els principals problemes i personatges de les dècades que tractem. Com en el

cas d'Andreu Castells, es tracta d'un treball molt interessant que s'ha de tenir en compte com a mètode i com a referència d'aquella comarca Ramon GRABOLOSA, *Olot en les arts i en les lletres. L'aportació comarcal als moviments artístics i literaris de Catalunya*, Barcelona, DIROSA, 1974.

¹⁸Es tracta d'un altre enfocament, un altre model molt més centrat en els artistes. Els artistes que en un moment o altre han passat per Cadaqués són molt nombrosos i rellevants: des de Monturiol i Martí Alsina fins a Dalí, Duchamp o Ernst. Contrastat amb els treballs de Grabolosa o Castells trobem que no són comparables ni en contingut ni en metodologia ni en la mateixa aspiració de cadascun dels llibres. Joan Josep THARRATS, *Cent anys de pintura a Cadaqués*, Barcelona, Edicions del Cotal, 1981. Els treballs sobre l'anomenada *Escola de Barcelona* s'han deixat al marge, en favor de la perifèria, per considerar la ciutat justament el centre de l'activitat artística catalana.

¹⁹J. CORREDOR-MATHEOS. «Los núcleos artísticos catalanes», *Suma y sigue*, 5-6, 1964, pp. 41-61.

²⁰A vegades es fa alguna referència mesurada sobre diferents indrets de Catalunya, com, però normalment no s'ha trobat la intencionalitat de tractar el tema específic comarcal d'una forma general. Aquest llibre d'edicions el Cotal de 1982 va ser reeditat amb algunes modificacions per l'editorial Planeta el 1986 com a *Arte moderno en Cataluña*, on es dedica un subapartat de 5 pàgines a les comarques, pp. 42-46.

²¹DDAA, *Art Català Contemporani 1970-1985*, Barcelona, Xarxa Cultural, 1985.

la Xarxa Cultural dirigit per Teresa Camps i Miró²², però ja allunyats de la delimitació temporal del nostre treball.

Des de la bibliografia general, l'atenció actual al fet artístic perifèric és encara molt limitada. Actualment es compta amb publicacions que donen una visió general i panoràmica sobre l'art a Catalunya d'autors tan coneguts com Francesc Miralles²³ o J. Corredor-Matheos²⁴. Autors com F. Calvo Serraller²⁵ o Valeriano Bozal²⁶ també tenen obres molt rigoroses amb una perspectiva estatal, sense passar per alt autors com Antonio Bonet Correa, Jaime Brihuela o Gabriel Ureña, entre molts d'altres, però en tots els casos amb visions encara més generals sobre Catalunya que els anteriors i sense una atenció especial al concepte de perifèria. En la línia dels estudis de postguerra, imbricats inevitablement amb el context de l'avantguarda, s'ha de citar Angel Llorente²⁷, Miguel Cabañas²⁸, M^a Isabel Cabrera García²⁹ o *L'Art de la victòria. Belles arts i franquisme a Catalunya*³⁰, d'un bon grup de crítics i professors: Xavier Barral, Oriol Bohigas, Lourdes Cirlot, Josep Corredor-Matheos, Enric Jardí, Tomàs Llorens, Àngel Llorente, Helio Piñón, Joan Samsó i Antoni Tàpies. També dos llibres destacables per la seva

visió general i sintetitzada són el d'Immaculada Julian *Les avantguardes pictòriques a Catalunya al s. xx* (1986)³¹ i el d'Arnau Puig *Les avantguardes artístiques catalanes* (1993)³². Les dues obres interessen per la seva visió de conjunt. De fet, no podia ser d'una altra manera, els temes d'avantguarda i franquisme apareixen molt relacionats. En cap cas el tema comarcal o local és tractat, si bé és inevitable, quan es parla d'Espanya en general, haver de parlar de Catalunya o del País Basc o Les Illes. Fins i tot el de Miguel Cabañas ha d'entrar en aspectes de l'art iberoamericà en tractar sobre les exposicions biennals hispanoamericanes. El plantejament de les obres en si no deixa espai conceptual a les perifèries artístiques.

Un altre àmbit bibliogràfic és el generat per les exposicions. Les exposicions participen de la renovació bibliogràfica quan es converteixen a través dels seus catàlegs en treballs —i a vegades d'investigació i reflexió— que serveixen com a importants punts de referència de qualsevol actualització d'un determinat tema. És una tendència que ja fa alguns anys que s'ha imposat. Així, cal fer referència d'exposicions com, *L'informalisme a Catalunya*³³ comissariada per Lourdes Cirlot, a Madrid

²²A aquesta obra *Art Català Contemporani 1970-1985*, Barcelona, Xarxa Cultural, 1985, Coordinada per Teresa Camps, col·labora un grup de treball de vuit persones. En destacuem, pel nostre interès en la recerca bibliogràfica, l'apartat de Santi RIFÀ SAIS «Bibliografia General» perquè posa de manifest les publicacions d'art del període. Es fa un important buidat de les publicacions fetes entre 1970-1985, que inclou articles i revistes. Hi apareixen també les primeres referències sistematitzades d'activitats realitzades a Granollers, Mataró, Terrassa, Sabadell, Lleida, Girona i altres poblacions. Encara no se cita cap publicació d'algun llibre o alguna obra de síntesi amb un enfocament sobre les comarques tot i tenint en compte que l'època que treballa s'allunya de les dècades que aquí interessen: els quaranta i els cinquanta.

²³Francesc MIRALLES, *L'Època de les avantguardes 1917-1970*, a *Història de l'Art Català*, vol. VIII, Barcelona, Edicions 62, 1983. Aquest llibre ja està citat per I. Julian i per L. Cirlot a l'estat de la qüestió, però nosaltres el referenciem perquè completa amb el volum IX una visió general del segle.

²⁴J. CORREDOR-MATHEOS, *La segona meitat del s. xx*, a *Història de l'Art Català*, vol. IX, Barcelona, Edicions 62, 1996.

²⁵F. CALVO SERRALLER, *España. Medio siglo de arte de vanguardia*, Madrid, Ministerio de Cultura/Santillana, 1985.

²⁶Valeriano BOZAL, *Pintura y escultura Españolas del siglo XX (1939-1990)*, a *Summa Artis*, vol. XXXVII, Madrid, Espasa Calpe, 1992.

²⁷Àngel LLORENTE, *Arte e ideología en el franquismo*, Madrid, Visor, 1995.

²⁸Miguel CABAÑAS BRAVO, *Política artística del franquismo*, Madrid, CSIC, 1996.

²⁹Maria Isabel CABRERA GARCÍA, *Tradición y vanguardia en el pensamiento artístico español (1939-1959)*, Granada, Universidad de Granada, 1998.

³⁰DDAA, *L'Art de la victòria. Belles arts i franquisme a Catalunya*. Barcelona, Columna, 1996.

³¹Immaculada JULIAN, *Les vanguardes pictòriques a Catalunya al s. xx*, Barcelona, Els llibres de la Frontera, Amèlia Romero Editor, 1986.

³²Arnau PUIG, *Les avantguardes artístiques catalanes*, Barcelona, Barcanova, 1993.

³³Lourdes CIRLOT, *L'Informalisme a Catalunya*, Barcelona, Planeta/Generalitat de Catalunya, 1990, catàleg.

l'exposició *Picasso, Miró, Dalí y los orígenes del Arte Contemporáneo en España 1900-1936*³⁴, o més tard *Catalunya. L'avantguarda de l'escultura catalana*³⁵. El mateix any, 1992, encara que fonamentalment ens interessa per la seva conceptualització i metodologia, cal esmentar *Idees i actituds. Entorn de l'Art Conceptual a Catalunya, 1964-198...*³⁶, *Constants de l'art català actual*³⁷. Tampoc no podem oblidar *Avantguardes a Catalunya 1906-39*³⁸, o *Miró, Dalmau, Gasch, l'aventura per l'art modern*³⁹, la molt interessant *Col·lecció Riera. Anys 40*⁴⁰, o incidint més en el tema de la postguerra *Tránsitos. Artistas españoles antes y después de la guerra civil*⁴¹. Totes elles en conjunt cobreixen l'època artística que tractem aquí. Diversos autors⁴² participen d'aquesta renovació, però el llistat seria inacabable. Amb l'última exposició citada, tot i que es van realitzant algunes monogràfiques molt necessàries com les de Dau al Set el 1998⁴³, o una altra amb moltes col·laboracions a Mataró-Barcelona, a finals de 1999 *Eduard Alcay. Art, artificio i realitat*⁴⁴, sembla que es tanca un

cicle en el qual s'han revisat les avantguardes a Catalunya durant el segle xx, des de les primeres avantguardes fins als últims valors de l'art a l'actualitat. El tema no s'acaba i constantment apareixen treballs, bé amb orientació temàtica o biogràfica, que aporten dades i actualització de l'època com ara l'exposició *Josep Maria de Sucre i l'art de la primera postguerra*⁴⁵ o l'inesgotable referent de Tàpies⁴⁶.

Però no interessa fer ara un llistat de publicacions, el rellevant és analitzar si s'ha fet alguna aportació des del punt de vista que nosaltres cerquem, el comarcal. La veritat és que a cap d'elles no s'ha vist un enfocament que tingui com a objectiu d'anàlisi «la comarca», l'aportació «perifèrica», o si més no la importància de la «història de l'art local». Revisant la bibliografia presentada, és veritat que a cadascuna d'aquestes grans exposicions es posen al dia llibres i articles sobre les avantguardes, sobre molts artistes, però les perifèries com a nucli de reflexió resten al marge. Només una exposició

³⁴ *Picasso, Miró, Dalí y los orígenes del Arte Contemporáneo en España 1900-1936*, Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofia, Ministerio de Cultura, 1991, catàleg.

³⁵ *Catalunya. L'avantguarda de l'escultura catalana*, Barcelona, Generalitat de Catalunya, 1992, catàleg.

³⁶ *Idees i actituds. Entorn de l'art Conceptual a Catalunya*, Barcelona, Generalitat de Catalunya, 1992, catàleg. De fet, les dates a partir de les quals s'ocupa aquesta exposició s'allunyen força del període que nosaltres estudiem, però sí és important la recerca bibliogràfica i el fet que situa l'activitat a moltes poblacions, permetent iniciar pistes de seguiment d'alguns grups i activitats anteriors.

³⁷ *Constants de l'art català actual*, Barcelona, Generalitat de Catalunya, 1992, catàleg.

³⁸ *Avantguardes a Catalunya 1906-39*, Barcelona, Fundació la Caixa de Catalunya /Olimpiada Cultural, 1992, catàleg.

³⁹ *Miró, Dalmau, Gasch, l'aventura per l'art modern*, Barcelona, Generalitat de Catalunya, 1993, catàleg.

⁴⁰ Al catàleg, R. Santos Torroella explica l'època des d'una visió quasi de primera persona i Pilar Parcerisas i Montse Badia realitzen un esquema síntesi de la postguerra: Pilar PARCERISAS i Montse BADIA, «Els anys quaranta. Bases per a una cronologia», «Bibliografia General», a *Col·lecció Riera. Anys 40*, Barcelona, Centre d'Art Santa Mònica, 1994, p.143 i p.167, catàleg.

⁴¹ *Tránsitos. Artistas españoles antes y después de la guerra civil*, Madrid, Fundación Caja Madrid, 1999, catàleg. Interessant per l'especial atenció que dedica als seus continguts sobre l'art de postguerra; va ser realitzada a Madrid el 1999. Al catàleg de l'exposició també s'estudien els Salons d'Octubre barcelonins (per Jaume Vidal i Oliveras) o el grup Dau al Set (per Concepción Lomba Serrano).

⁴² No podem deixar d'esmentar Joan M. Minguet i Batllori i els seus treballs sobre l'avantguarda, o el treball de Jaume VIDAL i OLIVERAS, *Josep Dalmau. L'aventurer per l'art modern*. Manresa, Fundació Caixa de Manresa, 1993.

⁴³ *Dau al set. El foc s'escampa. Barcelona 1948-1955*, Barcelona, Generalitat de Catalunya, Departament de Cultura, 1998, catàleg.

⁴⁴ *Eduard Alcay. Art, artificio i realitat (1945-1987)*, Mataró, Patronat Municipal de Cultura, 1999, catàleg. Dues exposicions, aquesta i l'anterior, molt interessants, molt treballades i, la segona, amb una gran participació de crítics i professors al catàleg, on s'analitza l'abast de l'obra d'Eduard Alcay.

⁴⁵ *Josep Maria de Sucre i l'art de la primera postguerra*, Barcelona, Generalitat de Catalunya. Catàleg de l'exposició celebrada al Palau Moja del 15 d'octubre al 30 de novembre de 2003.

⁴⁶ *Tàpies. En retrospectiva*. Barcelona, MACBA, ACTAR, 2004. Catàleg de l'exposició celebrada al MACBA entre el 18 de febrer i el 9 de maig de 2004.

comissariada per Carmen Pena, *Centro y periferia en la pintura española (1880-1918)*⁴⁷ realitzada el 1993 a Madrid, s'apropa conceptualment al tema, però molt allunyada de la realitat perifèrica comarcal i de l'època que interessa aquí⁴⁸.

De catàlegs sobre exposicions individuals, n'hi ha molts però no supleixen uns treballs monogràfics i biogràfics rigorosos. Encara és necessari un treball de síntesi globalitzador, un enfocament diferent... Una exposició molt interessant a Lleida va ser *Pintura contemporània a Lleida 1930-1980*⁴⁹, amb un catàleg que si bé no es presenta com a un estudi d'investigació ni sistemàtic, sí que permet conèixer els moments i persones fonamentals en la vida artística lleidatana des dels anys trenta fins els vuitanta, amb especial interès per a la nostra investigació per les referències que fa a les dècades de la postguerra. Iniciatives que intenten modificar aquesta situació són dues exposicions relativament recents, una a Sabadell, *Entre la continuïtat i el trencament. Art a Sabadell 1939-1959*⁵⁰, del 30 de novembre de 1999 al 2 de juliol de 2000. I l'altra a Girona, *Sota la boira. Lletres, art i música a la Girona del primer franquisme (1939-1960)*⁵¹, del 10 de febrer al 23 d'abril de 2000. En els dos

casos s'ha coincidit en l'estudi de la producció artística d'uns anys extremadament difícils, poc estudiats i molt necessaris de conèixer perquè són el nostre passat immediat i posen de relleu les activitats a les comarques. Finalment, al desembre de 2001 va aparèixer un llibre d'Antoni Salcedo *L'art del segle xx a les comarques de Tarragona*⁵², originat en una exposició anterior, amb una preocupació per estudiar l'art de les comarques equiparable al nostre plantejament. Una publicació sens dubte alentadora.

La bibliografia o els catàlegs fets sobre l'art d'aquesta època a Sabadell són mínims. Novament cal citar el llibre d'Andreu Castells *L'art sabadellenc*⁵³, i l'exposició realitzada pel MAS sobre la postguerra⁵⁴. Però al marge d'això no existeix gaire res més. La publicació a l'abril del 2000 de *Sabadell al segle xx*⁵⁵ per part d'Esteve Deu, Jordi Calvet, Martí Marín i Joaquim Sala-Sanahuja no soluciona molts dels dubtes que es plantegen. La part de cultura és tractada per Joaquim Sala-Sanahuja al llarg de 113 pàgines i en dedica només 26 als 60 anys des de la guerra civil fins a finals del segle xx, fent impossible aprofundir en cap tema d'aquesta època, incloses les arts plàstiques⁵⁶.

⁴⁷ *Centro y periferia en la pintura española (1880-1918)*, Madrid, Ministerio de Cultura, 1993, catàleg.

⁴⁸ Malgrat tot, resseguint tota aquesta informació documental i bibliogràfica es troba un fil conductor d'activitats realitzades a Terrassa, Granollers, Mataró, Sabadell, Girona, Banyoles, etc. També a l'exposició *Idees i actituds. Entorn de l'art Conceptual a Catalunya, 1964-198...* el buidat sistemàtic de les referències de cada artista donen com a resultat una sèrie d'articles sobre activitats a diferents poblacions molt importants. És comprensible, sobretot si es pensa que es tracta d'una exposició que reclama *l'espai d'art* com a un element definidor del propi art.

⁴⁹ Josep Miquel GARCIA; Esther RATÉS, *Pintura contemporània a Lleida 1930-1980*, Lleida, Caixa de Barcelona, 1982, catàleg.

⁵⁰ *Entre la continuïtat i el trencament. Art a Sabadell 1939-1959*, Sabadell, Museu d'Art de Sabadell, 1999, catàleg.

⁵¹ *Sota la boira. Lletres, arts i música a la Girona del primer franquisme*, Girona, Museu d'Art de Girona, 2000, catàleg.

⁵² Antoni SALCEDO MILIANI, *L'art del segle xx a les comarques de Tarragona*, Tarragona, Arola, Diputació de Tarragona, Ajuntament de Tarragona, Port de Tarragona, 2001. L'obra, tot i tenir una perspectiva molt àmplia amb tot el segle xx, destaca pel seu interès en la importància de parlar de l'art comarcal.

⁵³ Andreu CASTELLS, ob. cit.

⁵⁴ *Entre la continuïtat i el trencament. Art a Sabadell 1939-1959*, Sabadell, Museu d'Art de Sabadell, 1999, catàleg.

⁵⁵ DDAA, *Sabadell al segle xx*, Vic, Eumo, 2000.

⁵⁶ La possibilitat d'elaborar una història d'aquestes dècades, tant de la ciutat com de l'Acadèmia de Belles Arts de Sabadell, és molt complicada degut a la desaparició de l'arxiu d'aquesta entitat el 1975. Aquesta pèrdua ha dificultat molt l'estudi de fonts documentals primàries pel paper tan predominant de l'entitat en la vida artística de la ciutat i ha obligat a buscar fonts alternatives com revistes, diaris i altres fons principals. Durant la investigació, i bàsicament promoguda per ella, s'ha començat la recuperació d'aquest arxiu, s'han classificat més de 60 caixes de materials deixats als baixos de l'entitat i actualment es treballa en la catalogació de documents.

La bibliografia històrica de Sabadell sobre aquesta època és un terreny que no es pot abastar des d'aquestes pàgines, encara que es poden citar els autors fonamentals a través dels quals es pot aprofundir, tant en temes locals com més generals. Esmentem alguns treballs fonamentals com *Sabadell, Informe de l'Oposició*⁵⁷ d'Andreu Castells, testimonis personals⁵⁸, temes sobre la República i la guerra civil⁵⁹ o aportacions més actuals sobre el segle XIX i XX⁶⁰ o les condicions de vida⁶¹. Altres persones dedicades a temes històrics de l'època relacionats amb la ciutat, i sense ànims d'exhaustivitat⁶², com Martí Marín⁶³, Carme Molinero, Pere Ysàs, etc. fan que la bibliografia històrica de la postguerra creixi constantment. Tendència que també es pot comprovar a altres indrets de Catalunya. Però el tema artístic no sembla córrer la mateixa sort.

Amb els treballs històrics dels quals es disposa es pot refer el context històric de les primeres dècades del franquisme a Sabadell d'una forma força rigorosa. En els estudis més generals també es parla de cultura. Quina aportació directa sobre l'evolució de

les arts plàstiques es pot obtenir d'aquests treballs citats anteriorment? S'ha de dir que fins 1961, data d'edició de *l'art sabadellenc*, no s'havia publicat cap llibre (durant la dictadura) sobre art a la ciutat i la veritat és que molts pocs de qualsevol altre tema, exceptuant alguns articles de Joan Garriga i Manich o del mateix Andreu Castells. La conseqüència d'això és que l'obra de Castells serà de referència obligada, i a vegades quasi exclusiva, sobretot per a l'estudi de les dècades dels quaranta i dels cinquanta⁶⁴. Així doncs, estem obligats a analitzar l'obra de Castells, més de 40 anys després de la seva edició, com a únic referent rigorós sobre l'art a la ciutat en les dues dècades de la postguerra. Un altre treball a destacar és la tesina de llicenciatura de Maria Josep Balsach. Se centra en la dimensió i significació de l'aportació del Grup Gallot⁶⁵. Sens dubte una obra de gran interès teòric, però pel que fa al context artístic i als antecedents, no aporta idees noves a les ja plantejades per Castells.

Finalment, poc abans de concloure la investigació, cal comentar dues exposicions comissariades molt

⁵⁷ Andreu CASTELLS, *Sabadell. Informe de l'oposició*, Sabadell, Riutort, 1975-1983, 6 vol.

⁵⁸ Salvador SARRÀ SERRAVINYALS, *Cant a la ciutat obrera*, Mèxic, Club del Llibre Català, 1959.

⁵⁹ Josep. M. Benaül, Jordi Calvet, Lluís Casals, Artur Domingo i José Antonio Pozo, *La República i la Guerra Civil. Sabadell 1931-1939*, Sabadell, Ajuntament de Sabadell, 1986.

⁶⁰ Josep M. BENAUL, Jordi CALVET, Esteve DEU, *Indústria i ciutat. Sabadell, 1800-1980*. Barcelona, Fundació Bosch i Cardellach i Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 1994.

⁶¹ *Dona i treball tèxtil, Sabadell, 1900-1960*, Sabadell, Museu d'Història de Sabadell, 1999, catàleg. Els autors dels articles Virginia Domínguez, Montserrat Llloch, Rafael Luque, Jordi Calvet, Elisabet Oliver i Francesca Albareda fan un repàs per la situació social de l'època que ens interessa.

⁶² No s'ha d'oblidar que alguns dels autors tenen les seves tesis doctorals centrades en aspectes d'història econòmica o social molt relacionada amb aquesta època. Aquest és el cas de Martí Marín, que publicà la seva tesi doctoral a finals del 2000 amb el títol *Els ajuntaments franquistes a Catalunya*, investigació que va iniciar centrada justament a Sabadell. També la revista *Arraona*, publicada pel Patronat de Museus de la Ciutat, recull molts dels autors i els treballs que es rea-

litzen sobre la ciutat i és una publicació idònia per ampliar la bibliografia sobre els estudis locals.

⁶³ Martí MARÍN I CORBERA, *Els ajuntaments franquistes a Catalunya*, Lleida, Pagès Editors, 2000.

⁶⁴ Sobre les èpoques anteriors a la guerra ja hi havia altres autors com Joan Mates, Miquel Carreras i els membres de la Colla de Sabadell, Joan Oliver, Francesc Trabal o el mateix Joan Garriga. La bibliografia que s'ha produït amb posterioritat al 1961, i que fa referència a temes culturals, especialment a arts plàstiques, ha de citar quasi literalment les opinions i judicis de *l'art sabadellenc*. Sense ampliacions de les investigacions s'entén que idees com les del grup «El Cenacle» es repeteixin sense qüestionar-se la consistència de les propostes d'Andreu Castells. Això passa al treball de Francesc Miralles sobre les avantguardes, al monumental treball de Francisco Calvo Serraller, a les referències fetes al llibre sobre la guerra civil editat per l'Ajuntament de Sabadell el 1986, i més darrerament, al text de Joaquim Sala-Sanahuja a *Sabadell al segle XX*, encara que en aquest últim es troben algunes idees que caldrà comentar amb detall en un altre moment.

⁶⁵ Maria Josep BALSACH PEIG, *El signe, el gest i l'acció: El «Grup Gallot»*, Tesi de llicenciatura dirigida per Teresa Camps, Bellaterra, UAB, 1982.

oportunament per Maria Josep Balsach. Una sobre *Gabriel Morvey* organitzada per la Caixa de Sabadell el setembre 2001 i una altra organitzada pel Museu d'Art de Sabadell *Del Nuagisme a la crisi de l'art informal. Art a Sabadell 1957-1970* del setembre de 2001 a febrer de 2002. Les dues exposicions van anar acompanyades dels respectius catàlegs, que si bé en el cas de Morvey és un gran recull de material, obres i testimonis sobre l'artista i la seva època, en el cas de l'exposició del Nuagisme es presenten algunes idees molt discutibles, donant una imatge de l'art de l'època a Sabadell amb una preponderància desmesurada de la influència de Manuel Duque i de l'ambient parisenc.

Els artistes

La investigació ens ha permès comprovar la participació de centenars d'artistes en la vida artística sabadellenca de la postguerra, amb individualitats de molta vàlua personal i artística en diferents tendències. L'objectiu d'estudiar l'avantguarda deixa al marge molts d'ells, i els seleccionats responen a un estricte criteri de participació en tendències d'avantguarda. Malgrat això, globalment, la investigació no té un enfocament biogràfic o *centrat* en la personalitat artística dels personatges que citem. Metodològicament, ens interessa especialment l'evolució en un moment concret de cadascun d'ells, aquell en el qual opten per les noves tendències, deixant al marge qualitats, trajectòries personals i currículums posteriors. De fet, de gran part dels artistes que se citen aquí es podria fer una investigació amb suficient entitat per si mateixa, o fins i tot, la d'algun d'ells com Romà Vallès o Duque ja ha estat feta. La tria realitzada és molt clara: Antoni Angle, Llorenç Balsach, Joan Bermúdez, Alfons Borrell, Andreu Castells, Manuel Duque, Ramon Folch, Josep Llorens, Joaquim Montserrat, Xavier Oriach, Romà Vallès, Joan Vila Casas i Lluís Vila Plana.

És fàcil deduir que no es pot posar una data per a la introducció de l'avantguarda. No existeix un dia, ni una exposició ni un artista. És un procés obert i complex. En quasi tots els artistes esmentats exis-

teix una època d'aprenentatge, marcada pel paisatge, pel dibuix, per l'acadèmia, per la figuració en general; i també en tots ells existeix un moment interior en el qual la inquietud de la joventut, la curiositat o l'opció conscient, els situarà en un context on unes avantguardes en expansió, amb molts significats alhora, els captivarà.

En parlar dels primers símptomes de l'aventura artística sabadellenca, com l'exposició de Joan Vila Casas (1920) a Barcelona el 1944, es vol posar l'atenció en les relacions que l'artista començava a establir, escapant dels límits de l'Acadèmia de Belles Arts de Sabadell. I així va ser, va establir contactes que el permetrien anar fixant-se nous horitzons, descobrint altres camins i creant el seu propi llenguatge, valorat per la seva obra tant a Europa com a Estats Units. Ja en el seu viatge a París, el 1950, comença una transformació que el situarà a l'abstracció entre 1952 i 1953 i a l'in-



Joan Vila Casas, *Autorretrat*, 1950. Oli s/t, 54,5x46. Col. Particular. Foto CEABA.

formalisme matèric el 1956⁶⁶. La seva evolució dintre de l'informalisme el conduirà a una creació molt personal, les planimetries, que queda molt concretada entre 1957 i 1958. La seva evolució posterior consolidarà una gran trajectòria en la qual no ens podem detenir ara.

Però el nostre interès per Vila Casas, a més del propi valor en si mateix, rau en l'efecte i la influència durant aquelles dècades de postguerra en l'ambient artístic de Sabadell. Cal dir de Joan Vila Casas que, tot i la seva projecció nacional i internacional, sempre ha estat un punt de referència de la cultura i de l'art sabadellenc. Encara que vivint a Barcelona, exposicions, influències i polèmiques, el fan un protagonista de primer ordre de l'art local. Quan va sortir de la ciutat va sintonitzar amb determinats ambients barcelonins i internacionals, arribant a 1960 amb una gran quantitat d'exposicions i de reconeixement que el van convertir en un referent de l'època.

En alguns artistes la figuració no arribarà a perdre's pràcticament mai, com en el cas de l'agitador cultural de la ciutat, Andreu Castells (1918-1987), que ja va participar al Saló d'Octubre de 1949 i al de 1957. Fins i tot davant de *la Muntanya*, obra guanyadora del Primer Premi de la IV Biennial a Sabadell el 1959, amb tècniques més pròpies de l'informalisme que de l'expressionisme del moment, l'abstracció pura no arribà, i la referència a l'objecte es manté. L'obra artística de Castells es pot dir que se situa en aquests primers vint anys de la postguerra, evolucionant des de l'anomenat postimpressionisme cap a tendències cada vegada més radicals. Després de 1960 gairebé no va pintar, tot i que es va plantejar l'abstracció amb el *Meandre*, i es va dedicar a les arts gràfiques i a la seva tasca d'historiador.

Però, quina va ser l'aportació fonamental d'Andreu Castells a la introducció de les avantguardes? L'a-



Andreu Castells, *La muntanya*, 1959. Oli s/t, 136x70. MAS.

portació es fa des de dues vessants, com a artista pintor i com a agitador cultural. Com a artista, la seva trajectòria està marcada per l'impressionisme i l'academicisme. Es tracta dels joves de la postguerra, que ell mateix va retratar en *L'art sabadellenc* al voltant de El Cenacle. Però la seva és una història de reflexió i evolució. La radicalitat d'Andreu Castells és fins i tot més explícita als seus escrits que a la seva obra plàstica. No hi ha dubte que, des d'unes posicions ideològiques d'oposició al règim, va intentar conduir la seva crítica artística i la seva influència al món de l'art cap a una oposició sistemàtica i progressiva al classicisme i a la figuració acadèmica, defensant afanyosament tot signe de modernitat. Amb el paper que desenvolupà a la cultura sabadellenca, en ser tan clarament definit, va aconseguir adhesions incondicionals o antagonismes profunds, fins i tot alguns encara perduren.

En altres casos, com el de Lluís Vila Plana (1921-1992), el neguit, la sensibilitat i la voluntat per mantenir-se i experimentar amb les noves propostes el fan passar progressivament per un seguit d'elles durant aquestes dècades. Després de

⁶⁶ El treball més rigorós sobre la pintura de Vila Casas en aquesta època és el de Lourdes CIRLOT (1983), *La pintura informal en Catalunya, 1951-1970*, Barcelona, Anthropos.

L'autora parla d'aquest artista i situa els seus períodes fonamentals a les pàgines 183-190. Nosaltres hem partit d'aquest treball per apropar-nos a la trajectòria de la seva obra.

l'experiència de Gallot, el 1960, i de molta reflexió, tornarà a un retrobament vital amb la figuració. També va participar als Salons d'Octubre de 1955 i de 1957. El 1950, després de la inauguració del Primer Salón de Arte Actual a Sabadell, Vila Plana fa, al marge de la informació de la pròpia Acadèmia de Belles Arts, un comentari sobre l'exposició que posa de manifest una actitud: «Gusta o no gusta un cuadro. Los motivos ya son más difíciles de explicar...»⁶⁷.

Sembla que no hi cap cas dels artistes citats que faci la seva entrada a la pintura a través de l'avantguarda. S'haurà d'esperar a generacions posteriors per trobar aquesta possibilitat. Per tant, les transformacions, l'evolució, en alguns d'ells cal entendre-la com a un gran gest de sensibilitat i sinceritat, una gran força de voluntat davant un panorama molt advers. Vila Plana, format en la mateixa època que Vila Casas, Andreu Castells o Raimon Roca desenvoluparà els anys quaranta una pintura marcada pel naturalisme. Potser existeix una idea d'un Lluís Vila Plana molt clarament instal·lat al realisme, no obstant això, la dècada dels cinquanta va ser d'un gran moviment per a ell i, tenint en compte la seva sinceritat, un període que el va aportar moltes reflexions i experiències, sense desdir-se posteriorment de cap d'elles: «El que interessa és que el pintor no es penedeixi del que ha fet, sempre i quan, ho hagi fet amb autenticitat... Cal afegir que en alguns casos hi ha el concepte de l'oportunisme»⁶⁸.

Com es pot veure a través de la seva obra, la seva evolució no és només evident, sinó que en aquells moments era arriscada i molt valent. Significava indagar públicament en unes tendències molt castigades per la premsa i pel mercat, abandonant una manera de fer molt consolidada als anys quaranta, pensem que és un dels artistes amb més exposicions en aquestes dècades. L'aportació de Vila Plana a la introducció de l'avantguarda a Sabadell



Lluís Vila Plana, *Figura*, 1947. Oli s/t, 61x50. Col. Particular. Foto pròpia.

prové d'aquest vessant de sinceritat, d'exemplaritat i alhora d'inquietud i sensibilitat ideològica i artística.

La influència de Ramon Folch (1923-1988) en la introducció de l'avantguarda a Sabadell es fonamenta en el seu arrelament inicial a la ciutat. Fundarà —junt amb Josep Llorens— l'Escola de Disseny Tèxtil de Barcelona i acabarà dedicant-se a la docència a partir de 1961. Des de finals dels anys quaranta i fins la fundació de l'escola, la seva formació plàstica anirà acompanyada d'una impor-

⁶⁷ Lluís VILA PLANA, *Sabadell*, dijous 30 de novembre de 1950.

⁶⁸ Idem.

tant producció en la pintura i una intensa activitat en la vida artística de Sabadell. La seva projecció cap a Barcelona —el 1944 ja exposà a les Galeries Atenea— altres artistes i ambients catalans, espanyols i estrangers.

El 1950 ja va col·laborar amb Andreu Castells en l'organització del Primer Salón de Arte Actual i van fer l'intent de publicació d'un antecedent de Riutort. El seu posicionament va estar de forma explícita en la potenciació dels nous corrents, que als primers anys cinquanta era aquella figuració expressionista i contrària a l'impressionisme dominant. Si fem referència global d'aquestes activitats és per demostrar la importància de la seva formació, els constants contactes amb gent del país i de l'estranger, i la seva lenta evolució que el conduirà a les portes de l'informalisme entre 1959 i 1960. Es convertirà en una important font d'informació i en un mitjancer en aconseguir publicacions i revistes per a companys menys afavorits en aquest sentit a la ciutat. El 1955, després de guanyar el segon premi a la biennal local, en una entrevista al diari Sabadell manifestava la seva valoració pels joves pintors i la seva potència creativa, però apuntava la manca d'un clima adequat.

En uns casos, l'evolució personal dels artistes és lenta, elaborada, producte d'una barreja entre inquietud i pressió. En el cas de Manuel Duque (1919-1998) per exemple, el canvi és dramàtic i radical quant a la manifestació plàstica. Però també necessitarà uns anys per ordenar les diferents influències de les tendències del moment i del seu propi sentit històric de l'art. El 1949 queda impressionat per la pintura de Miró. El 1954 se'n va a París, i la resposta, després de constatar la tasca realitzada pel moviment Dadá es pot veure aquí «*Quiero ir más allá de Dadá, añadir un nuevo valor: la rehabilitación de la pintura*»⁶⁹. Ha de bus-



Ramon Folch, *Figura*, 1952-1953. Oli s/t, 66x52. Col. Particular. Foto Gusi.

car la seva personalitat artística, i la troba qüestionant amb el gest la matèria. Des de París manté influències sobre els seus amics a Sabadell, alguns dels quals aniran a París animats per ell, o el buscaran una vegada instal·lats allà. El 1960 es desplaçarà expressament a Sabadell per participar en les accions del Grup Galllot.

El cas de Duque ha creat certa polèmica a la ciutat sobre el seu ascendent, sobre la seva influència i mestratge vers la resta dels artistes locals. S'ha de

⁶⁹ Maria Teresa BARRIO, «El mítico paisaje de los orígenes», AAVV, *Manuel Duque, Una visión retrospectiva, 1943-1997*, Sabadell, AGC Edicions, 1998, pàg. 39.



Manuel Duque, *Sense títol*, 1954. Tinta i guaix s/paper, 45x56. Col. Particular. Foto col·lecció.

tenir en compte que aquí fem referència al moment d'introducció de l'avantguarda, és a dir, a la dècada dels cinquanta. No hi ha dubte, seguint les seves obres i els treballs elaborats sobre ell⁷⁰, que es tracta dels primers artistes sabadellencs en decantar-se cap a les noves tendències, i això influenciarà molt en alguns joves de la ciutat. En aquells anys manifesta més aviat cap a un gestualisme que cap a la pintura matèrica de l'informalisme. A París exposarà compartint cartell amb grans figures d'aquests anys. L'aportació de Duque a la introducció de l'avantguarda a Sabadell és molt important, però no ha de situar-se per sobre de l'aportació de Joan Vila Casas, d'Andreu Castells o Ramon Folch, senzillament perquè és diferent.

Evidentment, no es tracta de qüestionar la vàlua de Duque, el que sí s'ha de revisar és la transcendència de la seva influència. Ara bé, la profunditat i sinceritat de la seva evolució, de la seva experiència estètica, és inqüestionable. La consciència del

moment històric-artístic i la percepció de la seva pròpia experiència en aquell context, fa de les seves declaracions una font imprescindible per entendre el seu art. El paper de Duque en aquests anys de finals dels cinquanta és d'una actitud valenta i actua de revulsiu. Un referent de negació, de contacte amb l'actualitat artística del moment. Un missatge que no implicava la necessitat de compartir moltes hores ni de mestratge plàstic. Una influència sens dubte molt important sobre qualsevol artista i sobretot en l'ambient artístic sabadellenc i especialment en els seus amics. Aquest és, potser, un dels seus grans valors.

En el cas de Ramon Folch o Romà Vallès⁷¹ (1923) la formació inicial juga una gran importància, es tracta d'unes trajectòries sòlides i contundents que evolucionen a partir d'un treball molt sistemàtic i de la reflexió artística. Si en el cas del primer això és irrefutable i evident fins 1961, en el cas del segon, la dilatada i coherent producció durant més de cinquanta anys dedicats a la pintura mostren avui dia un artista fonamental en l'art català de la segona part del s. xx.

Els primers viatges per Europa arriben per a Romà Vallès, ja llicenciat en Belles Arts, el 1950. Va ser professor a l'Institut Ferran Casablanques de Sabadell el 1952, el 1961, catedràtic i de 1967 a 1979, director. La seva vida artística la desenvolupava més als cercles barcelonins, però la seva intensa tasca pedagògica i el seu lligam amb Andreu Castells, el fan més transcendent a la vida artística de la ciutat del que sembla. Els seus articles, als diaris i revistes, i les xerrades sobre art infantil són força importants. Així mateix, en l'edició del famós núm. 12 de la revista *Riutort*, dirigida per Andreu Castells i David Graells, hi té una destacada participació. El 1957 va aconseguir portar a Sabadell l'exposició «Saló Revista», on, des del 14 al 21 de gener, es van poder

⁷⁰ Al llibre anterior estan referenciats la majoria dels articles i la bibliografia sobre Manuel Duque.

⁷¹ Lourdes CIRLOT, *La pintura informal en Catalunya, 1951-1970*. Barcelona, Anthropos, 1983. L'autora s'ocu-

pa de Romà Vallès fent un estudi sistemàtic de les seves fases, base de posteriors estructuracions de la producció d'aquest artista, i de la resta d'artistes tractats a l'obra citada.



Romà Vallès, *Cosmogonies, sèrie matèrica (1)*, 1956. Tècnica mixta s/t, 81x130. Col Particular. Foto CGC.

veure als salons de la Caixa de Sabadell obres de Tàpies, Tharrats, Vallès, Xargay, Guinovart, Muxart, Maria Girona, Esther. La resposta de Romà Vallès, en un context d'innovació, serà la seva recerca personal, la seva implicació coherent i profunda en les activitats que desenvolupava aquells anys. De qualsevol manera, el seu paper a Sabadell és força important perquè entre d'altres coses, estarà relacionat amb la ciutat a través de la seva docència plàstica a l'institut Ferran Casablanques fins 1979 i, a través d'Andreu Castells i de la revista *Riutort*, a altres àmbits culturals locals.

Antoni Angle (1924) és dels artistes més joves de la immediata postguerra. En 1954 encara participava, junt a Alfons Borrell i altres, en concursos no professionals. La seva incomoditat davant aquell panorama artístic va fer que fos un ràpid defensor de les noves aportacions, des de les manifestacions de caire expressionista de finals dels quaranta fins a les properes propostes de l'informalisme. L'evolució d'aquest artista també es dona des de la figuració a l'abstracció. Per a ell el camí va ser força dur, però la seva decisió va ser contundent.

El seu apropament a l'informalisme es va anar aprofundint durant aquests anys, decantant-se

cada vegada més cap el gestualisme. Aquesta actitud decidida i la seva recerca insistent el van apropar al grup Riutort, aquella mena de cercle més o menys definit al voltant de la revista *Riutort*, que va aplegar un bon nombre de joves i alguns no tant joves, vinculats a la renovació en l'Acadèmia de Belles Arts i a la Sala d'Art Actual. En plena activitat renovadora es va establir a París el 1959. Va conèixer i compartir propostes i accions amb el rus Wladimir Slepian i amb el polonès Grabieli Morvay, precipitant així l'activitat dels joves avantguardistes sabadellencs amb la creació del Grup Gallot, el 1960. Però no s'ha d'oblidar que el seu procés ja havia començat abans.

La introducció de l'avantguarda es va anar realitzant durant tota la dècada dels cinquanta i especialment durant els últims anys de la dècada, a partir sobretot de 1955. Es pot dir que a partir



Antoni Angle, *Composició*, 1958-1959. Oli s/t, 81x100. Col. Particular. Foto pròpia.



Joaquim Montserrat, *El jugador de pilota*, 1959. Oli s/t, 92x73. col. Particular. Foto pròpia.

d'aquesta data l'informalisme s'ha fet un lloc en l'ambient artístic de la ciutat. Els artistes que es van anar decantant cap aquesta tendència van ser els introductors. Altres persones hi van ajudar, però ells són els que s'atreveixen, els que s'arrisquen, els que lluiten perquè s'acceptin les seves pintures. Antoni Angle participa i reflexiona en aquest grup dissident de l'art dominant, i les seves obres segueixen aquest camí.

El seu paper en la introducció de l'avantguarda és una aposta estètica, però sembla tenir alhora una gran càrrega d'opció personal, gairebé podríem parlar d'una posició davant la vida, com hem pogut veure a les seves declaracions al voltant de la cre-

ació de Gallot. Molt actiu en la seva col·laboració a la revista *Riutort*, a més de l'ajuda que hi va fer, hi va publicar diversos articles i il·lustracions. La seva influència, el seu paper, és el de l'artista i el de la persona.

Potser Joaquim Montserrat (1932) va ser un dels joves sabadellencs d'aquells moments que va compartir més estretament amb Antoni Angle els supòsits de la iniciativa gallotiana. No és estrany si observem que des d'alguns anys anteriors el grup de joves amb qui es relacionaven anava indagant i rebent informació i influències, tant dels pintors nacionals com dels corrents internacionals.

Encara que l'aprenentatge acadèmic va ser més important en aquests joves que a la generació anterior, els primers passos seriosos els van donar quan ja l'informalisme havia sortit a la palestra. La trajectòria que joves com Joaquim Montserrat fan per la pintura figurativa és molt curta, aviat el seu llenguatge utilitzarà les noves tendències, opcions que es van estendre entre alguns artistes. Aquests joves són els que posen les bases d'una posterior contestació del propi informalisme. Una contestació per la via ideològica, bé qüestionant la matèria, bé desenvolupant el gest, cap el conceptualisme o, com en el seu cas, tornant a la figuració després d'alguns anys de reflexió, acabada l'experiència de Gallot.

Joaquim Montserrat es va introduir en l'informalisme molt jove, just en el moment que es consolidava la tendència, adoptant-la com a llenguatge propi. La qüestió que s'ha anat plantejant sobre quina va ser la influència que va exercir cada pintor en la introducció de les avantguardes comença a modificar-se entre els artistes que es treballen en aquesta investigació, amb Antoni Angle, Joaquim Montserrat, Alfons Borrell... En realitat, aquests són els artistes que finalment en possibiliten la seva consolidació a la ciutat. Sense aquesta consolidació no es podria haver donat, el 1960, el fenomen Gallot. Per als pintors més joves, com Joaquim Montserrat, més que per als més grans, que ja arribaven, l'informalisme era una tendència actual, adequada a les seves preocupacions artístiques del



Alfons Borrell, *Sense títol*, 1955. Oli s/t, 88x100. Col. Particular. Foto MAS.

moment, connectada amb la cultura artística universal i, molt important, no punt d'arribada sinó punt de partida. Ara podien començar l'aventura de criticar, de qüestionar, d'aportar... El 1960 Joaquim Montserrat tenia 28 anys, Alfons Borrell 27, Angle ja tenia 36 anys i Bermúdez 34, estaven en un moment clau per a la maduració, i la joventut encara els permetria somiar, ser romàntics...

En el cas d'Alfons Borrell (1932) també trobem un artista amb una producció figurativa molt curta, a l'inici de la seva carrera. Iniciat per l'Anglada Camarasa pels volts de 1950, i estudiant a l'Escola Superior de Belles Arts de Sant Jordi el 1953, es decantarà cap a l'abstracció i l'informalisme entre 1954 i 1955. A partir d'aquests moments participa activament a la vida artística de Sabadell, a les activitats de l'Acadèmia de Belles Arts, s'intensifica la seva relació amb aquest grup d'artistes avantguardistes de la ciutat, fent pinya al voltant del cercle creat per la revista *Riutort* i d'Andreu Castells. Va formar part del Grup Gallot, i ha mantingut, no sense un gran període de reflexió entre 1963 i 1969, la seva trajectòria dintre de l'abstracció.

Es pot dir que Borrell és el més jove dels artistes que es treballen en aquesta investigació. Com

Montserrat, es tracta dels artistes que s'incorporen a les segones avantguardes en la plenitud de l'informalisme. Eren aquests joves els que consolidaven l'informalisme, encara que no podien exposar gaire la seva pintura, ni la podien vendre perquè no hi havia els col·leccionistes oportuns ni cap recolzament de les institucions. La curta trajectòria figurativa d'Alfons Borrell estava més relacionada amb la seva educació artística formal que amb la construcció de la seva proposta plàstica. Fins arribar al Gallot, per l'agost de 1960, durant sis anys, Borrell anirà definint la seva abstracció.

Quin és doncs el paper d'Alfons Borrell en la introducció de l'avantguarda a Sabadell? És força evident que el paper d'aquests joves no podia ser el mateix que el d'aquells artistes ja consolidats i reconeguts en el món de l'abstracció. Ni tampoc el d'artistes com Castells o Vila Plana que influïen pel seu art i per la seva credibilitat com a persones madures i honestes en el treball. El seu paper era el de primera línia en la renovació artística.

Un dels artistes que més variació de tècniques feia servir en aquells moments segurament era Joan Josep Bermúdez (1926). Tant el podies trobar fent una pintura a l'oli, fent un pessebre, treballant amb un còdol de riu com fent una figura modelada amb fang o de ferro. Va evolucionar de la figuració cap a l'abstracció, sempre atent a les diferents tendències, sensible i emprenedor.

Va participar en l'experiència del grup Gallot i també va tornar després a la figuració. Però l'activitat artística de J. J. Bermúdez, perquè no es pot limitar a la pintura —feia modelat, escultura en fusta, en pedra, etc.— s'havia iniciat a finals dels quaranta. Els mestres van ser els mateixos que els de la majoria de sabadellencs. El que si queda clar és que Bermúdez era un artista al qual la crítica li va prestar certa atenció ja abans del gran esclat de Gallot. Durant els anys quaranta i cinquanta no vivia de la pintura, com tampoc ho feien la majoria dels pintors locals, però era dels pocs que anava venent i rebent alguns encàrrecs. Quan el 1958 va anar a l'Ateneu Barcelonès amb Borrell, i poste-



Joan Josep Bermúdez, *Art gratuït*, 1957. Oli s/t, 104x205. Col. Particular. Foto pròpia.

riorment Cirici va seleccionar els dos artistes per tenir obra d'ells al Museu d'Art Contemporani de Barcelona, la seva projecció va canviar guanyant reconeixement. La pregunta que hem de respondre és, en quina mesura va influenciar en l'arribada de les avantguardes a Sabadell?

Segons anem avançant en la descripció dels artistes que hem seleccionat es pot veure com l'aportació de cada artista va variant en funció no només de l'edat —en el sentit d'haver-se iniciat en la immediata postguerra o a la dècada següent—, sinó del procés personal d'aprenentatge i d'iniciació. I sobretot, en funció de si són els precursors, incitadors o els primers adeptes, que amb la seva actitud favorable consoliden les noves tendències.

Bermúdez, que no és dels més joves del grup, es manifesta com a un artista atrevit amb la seva creació de la primera part de la dècada dels cinquan-

ta. Aquella mena de pintura fauvista o el seu expressionisme a l'escultura el col·locaven en l'òrbita dels artistes i intel·lectuals que pensaven que s'havien d'abandonar els models impressionistes. Es pot dir que es tracta d'un punt de trobada amb les noves tendències a partir de la seva pròpia evolució i per efecte d'una posició relativa en contrast amb la pintura dominant. Aquesta situació de posició relativa es confirma poc després de l'acabament de Gallot. Aquella situació alguns la van viure amb molt dramatisme, i altres la van superar perquè els pressupostos inicials eren altres.

Al marge de l'aportació específica i concreta de l'art de Bermúdez, no només en aquelles dècades, sinó en la seva vida artística en general, cal destacar la seva posició en el moment. Una posició que, junt amb la dels altres artistes que comentem, resultà definitiva en la introducció de les avantguardes. No es tracta només d'artistes «moderns»⁷², com

⁷² Joaquim SALA-SANAHUJA, «1957-1971: de les idees al canvi», *Del nuagisme a la crisi de l'art informal*. Art a Saba-

dell 1957-1970, Sabadell, Museu d'Art de Sabadell, 2001, p. 82. Catàleg de l'exposició.

s'ha comentat en algun moment. Els fets històrics s'han de valorar globalment i, és evident, que les manifestacions avantguardistes —i ens limitem modestament a Sabadell i als anys cinquanta— tenen a veure amb la factura de les obres produïdes i inevitablement amb el paper que aquestes obres i els seus artistes jugaven en el context artístic del moment.

Ja s'ha comentat anteriorment que l'aportació de cada autor estudiat és diferent. En aquest sentit, el sabadellenc Xavier Oriach (1927) té una presència important a la ciutat, però molt limitada durant aquells anys. Encara que la premsa va recollir alguns dels seus èxits com a artista sabadellenc, el cert és que la seva formació inicial com a artista la va realitzar a València, on va anar a residir amb els seus pares als setze anys. El 1950 va venir a Sabadell amb motiu de l'exposició del Grup Z, al qual pertanyia. Posteriorment va anar participant a les biennals sabadellenques, però sempre enviant els quadres des de França i mantenint els contactes corresponents per carta. Gràcies a una beca de l'Institut Francès de València es va establir a França i va desenvolupar la seva carrera artística en aquell país. Quina va ser doncs la seva influència sobre l'ambient artístic sabadellenc?

La transcendència de l'exposició del Grup Z valenciana el 1950 a Sabadell va ser molt intensa. Va formar part de les activitats i dels artistes precursors de les noves tendències. A més, al marge de la modestia immensa i sincera d'aquest artista, a través de l'ambient parisenc va poder influenciar en aquells sabadellencs que es varen desplaçar a la capital francesa. En tot cas, tampoc no es pot magnificar aquesta influència, però d'altra banda no es pot considerar menyspreable, sobretot intentant demostrar a la nostra investigació que l'entrada de l'avantguarda ja es dona a finals dels anys quaranta i principis dels cinquanta. Aquests esdeveniments tenen tota la justificació per ser considerats els introductors de les avantguardes a Sabadell, ja que, encara que aïllats al principi, contribuiran a crear un ambient, a fer pensar a altres artistes.

Finalment tenim dos artistes més que són Llorenç Balsach (1922-1992) i Josep Llorens, tots dos recuperats per a la pintura a través de la seva relació amb Ramon Folch, pintor amb el qual s'identificaven força. No són dels més joves, pintaven abans de la Guerra Civil, però fins entrada la dècada dels cinquanta no retornen amb força al món actiu i públic de l'art, en principi a través de l'anomenat en aquell moment com a expressionisme. Els dos artistes van participar al Grup Gallot, i es pot dir que van ser dos grans defensors d'aquella experiència. A aquestes activitats avantguardistes van aportar infraestructura, possibilitats i una obra que ja es consolidarà en un món artístic que normalitzava l'existència de les noves tendències als anys seixanta.

El nostre interès per Llorenç Balsach es basa en la seva pintura i en el seu important paper com a col·leccionista i mecenes. Però en aquest apartat en concret el referenciarem com a pintor. La trajectòria de Balsach cap a la proposta gallotiana es va produir d'una manera molt accelerada, com a producte d'un ambient i de propostes d'aquest grup «d'avançada». Com es pot veure a la seva obra es



Xavier Oriach, *Xèrica*, 1949. Oli s/t. Col. Particular. Foto pròpia.



Llorenç Balsach, *Sense títol*, 1959-1960. Oli s/t, 100x80. MAS.

produeix un abandonament total de la figuració per arribar a l'experimentació amb la matèria i el gest en el clímax informalista de finals dels anys cinquanta. Pensem que, per la trajectòria artística de Ll. Balsach, la reflexió filosòfica i estètica del fet artístic juga un paper capdal en l'obra de l'artista. Els seus viatges a París, l'intercanvi constant d'activitats i idees el donen una visió molt conscient del moment històric que hi viuen i la transcendència d'aquelles experiències

Josep Llorens Baulés (1926-1995) va ser un artista que es formà amb Narcís Giró, junt amb Antoni Angle. Empresari i artista, amb Ramon Folch van fundar l'Escola de Disseny Tèxtil de Barcelona i va participar amb molta consciència en l'experiència del grup Gallot. Durant els anys cinquanta va evolucionar, com tants d'altres, de la pintura postimpressionista cap a l'abstracció i l'informalisme. La



Josep Llorens, *Nyau nyau*, 1960. Oli s/t, 65x46. Col. Particular. Foto CEABA.

influència d'aquest artista en la introducció de les avantguardes a Sabadell cal buscar-la en la seva obra i en el rol que ocupava en aquella societat. No es va dedicar en exclusiva a la pintura, mai no va deixar la seva activitat relacionada amb el disseny tèxtil, i entre 1953 i 1967 es concentra la seva etapa més creativa i prolífica en tots els àmbits de la seva vida. Es tracta d'una persona amb una gran formació tècnica i professional, amb capacitat, sensibilitat i vocació per les arts plàstiques. Tant Josep Llorens com Llorenç Balsach són exemples d'empresaris, persones reconegudes en el món industrial i econòmic, que apostaren en un moment determinat de la seva vida per unes activitats plàstiques a l'avantguarda del context artístic en que vivien.

La transcendència en el propi món empresarial tèxtil era important, com a exemple per a la burgesia. Exemple o model a seguir o no seguir, però en tot cas referent, apropiant les avantguardes i les innovacions al disseny tèxtil i les seves aplicacions. Transcendent també com a model d'empresari i artista que exporta una imatge professional de gran competència i qualitat artística. I finalment, referent en l'àmbit artístic local com a representat del món burgès i empresarial que recolza, no només econòmicament i amb adquisicions, les avantguardes, sinó amb la seva pròpia implicació personal, profunda i sincera. Com a un dels participants més actius del Gallot, era més conscient del que en realitat estaven protagonitzant amb aquella experiència.

Conclusions

L'àmplia varietat de temes tractats al llarg de la investigació ens obliga a unes conclusions que recullen els aspectes parcials de l'estudi per acabar formulant una visió de conjunt. Com a teló de fons, el franquisme apareix al nostre treball d'història de l'art amb una presència impossible de preveure amb anterioritat a la recerca. Els diferents objectius proposats a l'inici del treball, i el mateix objecte d'estudi, no podien anul·lar la potència i transcendència del context històric i ideològic desenvolupat a la postguerra. Es pot parlar de cultura, d'avantguarda, d'academicisme, de teatre, de filosofia, d'uns artistes determinats, d'una Acadèmia de Belles Arts de Sabadell minúscula en el context artístic català o estatal, però la presència del franquisme apareix com a omnipresent en tots els àmbits de la vida durant aquells anys. Anys que, fins i tot ara, estudiant-los, s'observen com a tremendament llargs, inacabables, carregats de dificultats, de dramatisme, de censura constant i de repressió.

Com a conseqüència immediata de la nova situació històrica, dictadura, conservadorisme generalitzat, potenciament dels valors més tradicionals, ètics i estètics, hem de destacar: Una oposició a la renovació, vingués d'on vingués, que eliminava la possi-

bilitat d'actualitzar els llenguatges plàstics amb l'aportació de les avantguardes històriques a Sabadell; però també suposava la limitació en l'evolució de les diferents tendències figuratives i naturalistes, que queden ancorades en un models continuïstes que no aportaven elements significatius de cap tipus en l'enriquiment dels llenguatges plàstics en general.

Una de les primeres conclusions és la constatació que l'apropament dels llenguatges plàstics de les avantguardes no es van consolidar abans de la guerra civil a la ciutat. Per tant, després de la guerra no es va produir en cap moment un procés de recuperació de les avantguardes històriques. Això no vol dir que no es coneguessin les avantguardes, o que en determinats moments es pugui constatar la influència de signes plàstics relacionats amb les avantguardes com agosarament en el color, esquematismes o certes deformacions de les figures, ara bé, això no és base suficient per parlar de recuperació de cap de les tendències avantguardistes d'abans de la guerra.

La situació de l'art en la postguerra és molt complexa i és necessari detenir-se en diferents qüestions força rellevants. L'activitat artística es va reiniciar d'immediat, i les exposicions van servir, entre d'altres coses, per intentar donar l'aparença de l'existència d'un clima de normalitat cultural sota el nou règim. L'Acadèmia de Belles Arts de Sabadell, que ràpidament va emprendre de nou les seves activitats, es va convertir en una entitat capaç de realitzar una tasca de la qual les institucions locals no tenien òrgans adients per fer-la, ja que el Museu de la Ciutat, amb les seves possibilitats, no podia abastar aquesta activitat. Si bé no es pot identificar de cap manera l'Acadèmia com a una institució de la nova estructura municipal, sí que es pot dir que com a entitat constituïa una referència del nou poder en el control sobre l'activitat cultural i artística de la ciutat. El fet que l'Acadèmia no desenvolupés les seves activitats durant la guerra va facilitar la seva ràpida reobertura, el que no va impedir la seva depuració. Les primeres exposicions realitzades per l'Acadèmia van ser amb

pintors reconeguts com Mir, Meyfren, Togores, Pruna, Llimona, Rusiñol, Vayreda, Galwey, etc. més altres sabadellencs que ja exposaven abans de la guerra com R. Clapés o J. Vilatobà. A partir de 1941 també altres joves es van incorporar com Raimon Roca, Vila Plana, Vila Casas, etc, totes elles ben rebudes i amb la participació d'autoritats tant civils com militars.

Encara que pogués haver artistes falangistes, com el cas evident de Mateu Abella, la pintura que es presenta no arriba a consolidar un estil, tendència o grup d'artistes afins a un art franquista o falangista. No obstant, com en tants altres indrets de l'Estat Espanyol, Sabadell va poder contemplar obres franquistes determinades pels seus signes, temes o per la funció que complien. La situació però, era de domini d'una pintura naturalista i acadèmicista, amb abundància de paisatges, bodegons i interiors amb figures o flors. El domini aclaparant d'aquest tipus de pintura, al marge de la qualitat, posa de manifest la continuïtat de models d'abans de la guerra, el que contribueix poderosament, sense discussions i sense desidències, a donar aquesta sensació de ràpida recuperació d'un clima de calma i pau portat pel nou règim. No es pot passar per alt aquest petit detall, perquè ens obliga a mirar aquests anys amb una altra perspectiva, no només constatant l'absència d'avantguarda, sinó que reclama la necessitat d'esbrinar quines directrius i mòbils orientaven la pràctica artística durant aquells anys.

Aquest tipus de pintura, practicada per la majoria dels artistes sabadellencs durant els primers anys de la postguerra, es pot dir que satisfia, amb el clima i les expectatives que despertava en l'ambient cultural i artístic, els interessos del nou règim. Així ho demostren les opinions d'alguns crítics del moment i d'alguns més propers a l'Estat. La situació, que sembla afavorir de forma evident les tendències més conservadores de l'espectre artístic de l'època, també cal observar que les limita en temes, possibilitats d'evolució i expansió. Es condemnava l'avantguarda i es potenciava l'academisme, però la manca d'especulació i experimen-

tació a qualsevol nivell —temàtic, tècnic, filosòfic,...— forçava a una gran repetició de fórmules i models que només podien competir en la caracterització individual dels artistes, el que reafirma l'empobriment de la renovació dins les mateixes tendències establertes.

Aquest punt de partida dels primers anys de la postguerra donen un altre valor i significació de revalorització a les pràctiques que s'aventuraven en la radicalització de la utilització del color, en el progressiu esquematisme de les composicions i les figures, o en la progressiva ampliació temàtica. De qualsevol manera, la lleu polèmica que poguessin despertar encara en aquells moments artistes com Andreu Castells, Ramon Folch o Lluís Vila Plana, per posar alguns exemples, no suposaven ni en 1945 ni en 1947 un perill en la producció artística per al Nou Estat, equiparable al que la retrògrada ideologia dominat podria qualificar de possible avantguarda «rojo-masònica».

En aquest sentit, el trencament, per oposició a l'esmentada continuïtat, representa, a més de la paralització del procés que introduïa lentament l'avantguarda abans de la guerra, la destrucció del clima de llibertat que podia permetre l'especulació i la recerca des de qualsevol pràctica artística o tendència. Així doncs, l'esforç renovador que s'inicia progressivament en la segona meitat de la dècada dels quaranta estava molt limitat a alguns artistes, però era un desenvolupament significativament molt necessari per tamptejar i guanyar noves vies d'expressió a partir de la nova situació política, econòmica i artística. Naixia una nova cultura artística, amb diferents influències passades i del moment, però filla en tot cas de d'unes condicions fixades pel context de la dictadura.

Els tres anys de la guerra civil i els sis de guerra mundial es convertien en vuit anys d'activitat artística molt alterada pels conflictes bèl·lics. Si se suma el tancament de fronteres fins 1948, es comprendrà que es tracta d'uns anys molt irregulars en l'intercanvi cultural i informatiu, especialment per a una ciutat com Sabadell, amb una activitat artís-

tica i cultural limitada. Però per molt aïllament que es volgués imposar, a mitjan segle xx la cultura s'havia universalitzat, i si bé no és el conjunt de la població qui hi accedeix, els sectors més interessats no es mantenen al marge del que passa en termes generals, i en un període de temps molt diferent al d'èpoques anteriors es posen al dia.

En definitiva, la cultura artística sabadellenca d'aquells anys té uns referents històrics i té també uns referents contemporanis que, davant aquell context, certament tan poc permeable, dóna inevitablement un gran protagonisme als seus propis artistes. Per aquesta raó, la manca d'elements de relació directa que haguessin permès la recuperació de les avantguardes històriques, i davant la manca de renovació en els propis sectors artístics dominants, les primeres manifestacions renovadores a la postguerra són conseqüència d'enfrontar-se «in situ» amb aquelles circumstàncies. No es tracta de la recuperació de la cultura republicana, ni la recuperació de la cultura europea d'abans de la II Guerra Mundial, no es tracta de la influència de la pintura francesa o americana, o dels grups capdavaners de Barcelona. És la interrelació bastant equilibrada de tots aquests elements i, sobretot, és conseqüència de l'aparició d'un teixit cultural, artístic, que creix al voltant del seu propi treball, buscant noves formes expressives al món en el qual vivien. Es busquen ponts i contactes amb l'exterior, però perquè dins ja hi ha l'interès i la motivació. En 1947, 1950 o 1955 no interessava recuperar el cubisme, ni s'han trobat artistes interessats pel dadaisme o pel surrealisme. Quan els artistes locals comencen a inquietar-se, a no conformar-se amb els models més dominants, inicien un procés d'experimentació amb l'alteració de la imatge, la figura, el color, la composició, els materials, etc. Segons el treball que hem realitzat és un procés dominat per l'eclecticisme, per influències molt variades en busca de quelcom no definit com a projecte estètic. Es busca la llibertat expressiva en un context majoritàriament hostil. L'hostilitat contra aquests moviments encara incentivarà més l'actitud contestatària de la joventut i dels artistes i intel·lectuals sensibles a aquest procés. L'informalisme i l'abstracció arriba-

ra per a aquests sectors artístics sabadellencs, en paraules populars, «com a aigua de maig».

El món creatiu introspectiu i experimental que apareix en l'art de la postguerra al món occidental s'adapta als anhels expressius que es manifestaven en aquell moment entre alguns joves sabadellencs. Quan Andreu Castells o Lluís Vila Plana diuen, ja el 1950 que «*solamente apuntamos este afan protestativo, réplica del machaconismo del camino trillado, de la pintura que se ve*», estem parlant d'esperit de renovació i d'avantguarda, no es parla encara de cap tendència en concret.

Aquesta situació també l'hem detectat a altres ciutats que, amb més o menys contactes amb aquest món universal de l'art, amb més o menys contactes amb les personalitats i circuits centrals de l'art, conformen un panorama molt més actiu i intens del que es podria imaginar per a les perifèries dels grans centres.

Com és possible que l'art informal es desenvolupés tant i en tan poc temps?

Si ens centrem en Sabadell, perquè l'activitat renovadora ja s'havia començat a mitjan dels anys quaranta, quan s'arriba a 1955 ja fa deu anys se sumen esforços, activitats, artistes que busquen quelcom diferent, que treballen de manera incansant per dir coses noves, per renovar, per fer-se un lloc, per trobar el propi llenguatge... Quan l'informalisme és acceptat oficialment, encara que no socialment, la descàrrega en cadena sobre la tendència, tant d'adeptes com de crítiques, era inevitable i previsible.

Tot això conclou amb tres idees fonamentals: Primera que aquesta renovació artística i d'avantguarda es va produir a Sabadell com a producte de la seva instal·lació en la contemporaneïtat artística del moment des de finals dels anys quaranta. Segona que, de cap manera es podria haver produït la renovació sense un nucli que la pogués dur a terme per mèrits propis, i ho va fer sense determinismes republicans, de França ni de Barcelona. En

tercer lloc, és molt important destacar que s'arriba a l'informalisme per una actitud avantguardista i de contemporaneïtat artística, no a partir d'una suposadament necessària evolució continuada i orgànica d'uns estils o tendències a altres.

Aquesta evolució històrica no permet afirmar que els moviments artístics esmentats es definissin com a una orquestració ideològica d'oposició al règim. Que tota manifestació artística té uns nexes ideològics, socials, polítics, etc. amb la societat d'on apareix és avui dia una observació inqüestionable. Ara bé, determinar aquesta relació com a producte d'una intencionalitat política dels artistes contra el règim no s'ha pogut demostrar. No hem trobat elements que ens permetin formular aquesta relació en aquestes dècades. El que sí sembla poder deduir-se és que les noves tendències apareixen per a molts artistes que les practicaven, i per a cert públic afí, com a una manifestació de llibertat creativa, al marge que després es pogués matisar sobre qualitat o aportacions, o que a la llarga inferís sobre valors ètics o comportaments polítics.

Si bé sembla demostrat per diversos historiadors que el món oficial del règim va canviar de rumb a finals dels quaranta, i que amb les Biennals Hispanoamericanes iniciava unes actuacions decididament decantades cap a la potenciació dels nostres artistes informalistes a l'estranger, la situació a les perifèries «al peu del canó», era diferent i més difícil. El món oficiós i els sectors dominants més conservadors van provocar moltes dificultats.

Mentre alguns artistes informalistes reben el recolzament del règim i representen el país en certàmens internacionals, als àmbits locals altres artistes amb menys projecció es debatien contra la crítica més conservadora, contra un gust que ni admetia ni entenia les noves tendències. Es tractava d'un doble discurs: un de cara a la imatge, prou conegut i argumentat per la nostra historiografia, la utilització d'un art per difondre una idea del règim més oberta del que en realitat era. Malgrat tot, per a nosaltres això no implica un judici de valor negatiu sobre cap d'aquells artistes; al con-

trari, els estudis realitzats posen de relleu la gran alçada d'alguns d'ells. A l'altra banda d'aquest discurs es troba la realitat quotidiana a la vida artística de les ciutats i pobles de Catalunya, on les dificultats en les dues primeres dècades de la postguerra posen de manifest la manca generalitzada de recolzament. L'obra informalista adquirida durant aquestes dècades a Sabadell es pot reduir a les obres premiades en els concursos Biennals de Belles Arts, que ingressaven per aquesta raó en el fons del Museu de La Ciutat.

La prova irrefutable del que diem es troba reflectida de manera ben evident a la premsa i al mercat. La major part dels artistes que hem treballat no van vendre pràcticament cap obra informal durant aquest temps, exceptuant els propis artistes, amics o algun mecenes especialment sensible. Un teixit artístic i cultural minoritari, que es va imposar en aquell ambient, però que no va arribar a generar una activitat comercial ni de corrent de col·leccionistes, ni va permetre la dedicació plena a l'activitat artística de cap d'aquells artistes abans de la dècada dels seixanta. Ni la Caixa Sabadell, ni el Banc Sabadell, ni l'Acadèmia de Belles Arts, ni cap altra entitat cultural de la ciutat adquiria obres informalistes. Només es poden exceptuar els que van marxar, com Vila Casas, Duque, Xavier Oriach, o Romà Vallès, molt relacionat amb els circuits barcelonins.

Aquesta realitat perifèrica, plena de dificultats, salteja la geografia catalana com a un quadre puntillista, manifestant-se com a una veritable lluita cos a cos de l'avantguarda en exposicions i certàmens locals, estenent-se sempre entre sectors minoritaris que necessitaven i desitjaven noves formes expressives. Quan l'informalisme ja va ser una tendència plenament acceptada per les èlits culturals i intel·lectuals, institucionalitzades o no, quan ja fins i tot es veia superada per altres tendències i apareixia amb els seus artistes consagrats i quasi clàssics, l'adquisició augmentava.

Cal detenir-se en aquesta idea, eix central de les conclusions de la nostra investigació: l'aportació

de les perifèries en la normalització de l'art, l'aportació de l'art local en l'extensió i consolidació de les segones avantguardes, especialment de l'informalisme, és un passatge fonamental de la història de l'art de la segona part del segle xx. La investigació que hem realitzat sobre Sabadell així ho evidencia, i tan sol és una mostra del que només s'insinua a altres poblacions a través del que hem desenvolupat a l'estat de la qüestió.

Per tant, el nostre treball no qüestiona bàsicament altres estudis de la nostra historiografia, perquè en tot cas partim i utilitzem les aportacions ja realitzades. El que fem és facilitar alguns materials nous però, sobretot, formulem nous arguments. Aquests arguments obliguen a construir una història de l'art català a partir d'integrar les diferents realitats que es donen a la geografia de Catalunya. Els vint anys de postguerra entre 1939 i 1959 són d'una gran complexitat per a la societat catalana, amb una gran diversitat de variants segons les ciutats, les personalitats, els agents participats, la correlació de forces, etc. La història de Catalunya no és un discurs lineal segons demostra constantment la historiografia local. Aquesta història general es matisa progressivament amb investigacions que posen de relleu els buits existents en els diferents àmbits d'una societat marcada pel franquisme. Si es tracta d'interpretacions rellevants en el terreny econòmic, social, cultural; ¿quina raó justificaria que el món artístic no estigués sotmès a aquesta complexa i dialèctica interrelació de factors entre els que destaquem el geogràfic i el perifèric?

La nostra investigació no aporta el descobriment d'artistes genials encara ocults o injustament ignorats en una pretesa mediocritat localista, interpretació profundament allunyada dels objectius de la historiografia artística local. La nostra investigació dóna respostes sobre Sabadell, i obliga a tenir en compte més factors que completaran així la historiografia amb més dades i més interrogants. On són els artistes franquistes catalans? On és l'art franquista arreu de Catalunya? A quines ciutats es van recuperar les avantguardes històriques i a qui-

nes no? Quins sectors i artistes recolzaven les noves avantguardes a la postguerra i per què? Quin paper desenvolupava l'art en la cultura d'aquelles ciutats? Lògicament, per sortir de les generalitzacions que es poden llegir fins ara cal fer molta investigació local.

Sabadell ens demostra l'existència i la importància d'un teixit artísticocultural vital per a la creació i la renovació artística. Ens demostra que la història de l'art no és l'encadenament d'unes figures, o d'uns estils sense figures, però que aquesta història tampoc pot ser l'estudi d'uns fets sense les figures o sense les seves obres. En l'estudi de la perifèria l'artista genial perd importància davant la sistemàtica estructuració d'esdeveniments i d'interpretacions, en favor d'una construcció global dels esdeveniments. Però l'artista no perd el seu protagonisme, ni tampoc les seves obres. En sortir-nos dels grans temes de l'art —ja siguin de caire estilístic, formal, sociològic, etc.—, o de l'estudi biogràfic o individual, la investigació permet una integració global i raonablement rigorosa dels diferents factors que intervenen en el fet artístic.

La interrelació entre la història de l'art general i la història de l'art local l'hem intentat posar en pràctica en la nostra investigació sobre Sabadell. Algunes apreciacions formulades per la història general no es confirmen: no existeix ni recuperació de les primeres avantguardes ni encadenaments estilístics; l'espurna creativa —com bé posa de manifest el Grup Gallot— no sempre prové del «Centre», sinó que la «Perifèria» pot jugar un gran paper, o en pot ser la gran víctima; el teixit i/o context artístic pot ser més determinant i decisiu en la producció artística que les grans figures o que la influència dels grans corrents o tendències.

Pensem que amb la investigació sobre Sabadell podem trobar un punt mig entre dues concepcions fonamentals i complementàries metodològicament com la d'A. Cirici Pellicer i Juan-Eduardo Cirlot. La integració de diferents punts de vista, obligats per una necessària perspectiva local global, no perd la riquesa d'aquells i guanya en visió de conjunt.

D'altra banda constatem diversos aspectes com que l'informalisme investigat per Lourdes Cirlot l'ampliem amb més dades des de Sabadell però no es qüestiona; o que des d'altres enfocaments, l'estudi de l'avantguarda es demostra que no es pot fer sense tenir en compte el franquisme, o sense contrastar i interrelacionar amb les altres tendències contemporànies.

Sabadell realitza una gran aportació a l'art català de la segona part del segle xx, una aportació que cal posar de relleu per la seva significació com a aportació artística i historiogràfica, com a procediment metodològic que ha de conduir a la investigació d'altres ciutats.

Rossend Lozano

RESUM

Els estudis generals realitzats sobre la història de l'art català encara no han profunditzat en la història de l'art local. En la postguerra (1939-1959), els intents de crear un art franquista no van consolidar una proposta estètica i estilística, però sí van incidir en l'ambient artístic, carregat de censura i ús polític de l'art com a propaganda del règim. L'arribada de les segones avantguardes a Sabadell, a finals dels anys quaranta i principis dels cinquanta, suposà per a la ciutat l'arribada de la renovació avantguardista. Aquesta renovació la van dur a terme a la ciutat un petit nombre d'artistes (13) en un panorama amb més de 200.

Paraules claus: art franquista, segones avantguardes, Sabadell, centre i perifèria.

ABSTRACT

General studies on the history of Catalan art have failed to do research into local art history in any depth. In the post-war period (1939-1959), attempts to create a pro-Franco art did not produce an aesthetic and stylistic proposal, but they did influence the artistic milieu, which was full of censorship and made use of art politically as a propaganda weapon for the regime. The second avant-garde wave in Sabadell, at the end of the forties and beginning of the fifties, brought about an avant-garde renewal carried out by just thirteen of the over two hundred artists in the city.

Keywords: Pro-Franco art, second avant-garde, Sabadell, centre and periphery.